Kinorevue

Čís. 8. Roč. IV. Kč 1·-



MARLENA DIETRICHOVÁ A HERBERT MARSHALL HRAJÍ SPOLU V NEJNOVĚJŠÍM VELKOFILMU PARAMOUNTU „ANDĚL", V REŽII ERNESTA LUBITSCHE. UVÁDĚJÍ KINA „LUCERNA" A „FÉNIX" (FOTO PARAMOUNT)

Kino REVUE

OBRÁZKOVÝ FILMOVÝ TÝDENÍK

VEDOUCÍ A ODPOVĚDNÝ REDAKTOR DR. BEDŘICH RADL

Majitelka a vydavatelka Průmyslová tiskárna, Praha VII, Dobrovského ul. 29. Redakce a administrace Praha VII, Dobrovského 29. Telefon 751-57, 8, 9. Čís. polt. spoř. 51184. Vychází každou středu. Novinová sazba povolena výnosem ředitelství pošt a telegrafů čís. 196.709-VII-34. Podací poštovní úřad Praha 14. — Předplácí se na ¼ roku Kč 13·—, na ½ roku Kč 25·—, na celý rok Kč 50·—. Výtisky na křídovém papíru na ¼ roku Kč 30·—, na ½ roku Kč 60·—, na celý rok Kč 120·— i s poštovným. Jednotlivá čísla po Kč 1·—, na křídovém papíru Kč 2·50. Nebyla-li administrace výslovně vyzvána, aby zastavila další zasílání časopisu, považuje čtenáře za předplatitele. — Tiskem Průmyslové tiskárny, Praha VII, Dobrovského 29.

Zajímavosti

Eric Linden — partner Wallace Beeryho. Když běžel v Praze film „100.000 dolarů“ s Wallacem Beerym v hlavní roli, spatřili jsme v úloze milovníka mladého herce Erica Lindena. Wallace Beery dokončil právě nový film „Skvělý chlap“, v němž uvidíme opět sympatického Erica Lindena v druhé hlavní úloze.

Také Paramount bude vyrábět v Anglii. Podle Daily Telegraphu prohlásil president spol. Paramount Adolf Zukor v Londýně, že spol. Paramount vyrobí v Anglii několik filmů.

Paula Wesselá v Praze. Slavná rakouská filmová a divadelní herečka Paula Wesselá navštívila Prahu a zúčastnila se se svou matkou úterního odpoledního představení „Prodané nevěsty“ v Národním divadle.

Gary Cooper zůstává u Paramountu. Podle prohlášení presidenta Paramountu Adolfa Zukora na konferenci ředitelů této společnosti v Londýně zůstává oblíbený Gary Cooper nadále angažován u Paramountu.

Další film Vladislava Vančury. Režisér filmů „Před maturitou“ a „Na sluneční straně“ spisovatel dr. V. Vančura natočil před krátkým časem v ateliérech Favoritfilmu drama „Láska a lidé“. Režíroval jej s V. Kubáskem. Zakrátko bude natáčet Vančura a Kubásek další český film, Stroupežnického „Naše furianty“.

„Nad střechami velkoměsta“. Letos bude uveden v ČSR nový americký film spol. Universalfilm „Nad střechami velkoměsta“, který má revuální námět. Jest dílem rež. Ralpha Murphyho a v hlavních úlohách hrají Doris Nolanová a George Murphy. Film byl natáčen na střeše newyorského mrakodrapu.

Nový star — pes Tuffy. Ve filmu „Němý hrdina“, který uvede letos spol. Universalfilm, hraje nový zvířecí herec. Je to pes Tuffy, který svými výkony předčí své kolegy. Lidskými představiteli filmu jsou Noah Beery a Barbara Readová. Ve filmu jsou zachyceny napínavé snímky boje psa s horským rysem a nádherné přírodní snímky.

„Garsonka“ startuje v Brně. Od pátku běží v premiéře brněnského kina francouzský film „Garsonka“, který způsobil značný rozruch. Již knižní vydání mravolíčného románu „Garsonka“ narazilo na prudký odpor censury nejen u nás, ale i ve Francii. Podobný osud sdílelo i filmové zpracování. Francouzská vláda zakázala vývoz filmu, protože prý líčí francouzské mravnostní poměry v nepříznivém světle a teprve po dlouhých bojích byl film uvolněn i pro export. Nyní tedy uvidí naše obecenstvo film, který líčí poválečnou ženu se všemi jejími přednostmi a nemravy. V ČSR uvádí film spol. Metropolitanfilm. Pražská premiéra bude v listopadu.

Největší sportovní událost ve filmu. Během října dostane se našemu obecenstvu senzační a vzrušující podívané na největší sportovní událost roku. Byl k nám uveden sportovní film velkého boxerského utkání černého Joe Louise proti anglickému championu Tommy Farrovi. Film zachytil všech 15 kol tohoto nezapomenutelného zápasu, v kterém se slavnému černému bombarďáku nepodařilo knockoutovati anglického mistra, takže se musil spokojiti vítězstvím na body. Je známo, že průběh zápasu vzbudil ve sportovním tisku celého světa prudké diskuse. Autentický sportovní film je nejlepší odpovědí. Film uvádí společnost Metropolitanfilm.

Druhý Remarqueův film bude překvapením. Zkušební předvedení kopie nového Remarquova filmu podle jeho románu „Cesta zpátky“ předstihlo veškeré očekávání, takže i pro veřejnost bude překvapením. „Cesta zpátky“, v které má hlavní úlohu J. King, Barbara Readová a M. Murphy, bude mít v nejbližší době pražskou premiéru.

Mister Moto — konkurent Charlie Chana. Viděli jsme plný tucet snímků s Warnerem Olandem v masce čínského detektiva a snad žádná jiná kriminální serie nedosáhla dosud úspěchů Chanovek. Již v nejbližší době však bude v Praze premiéra prvního filmu z nové detektivní serie, jejímž hrdinou je japonský kriminalista Moto. Podle úspěchu tohoto filmu v Americe se dá soudit, že Moto je jediný vážný konkurent Charlie Chana. Mistra Mota — první film této serie poběží u nás pod titulem „Mister Moto“ — hraje vynikající charakterní představitel Petr Lorre, náš slavný krajan. Zajímavé je, že obě serie jsou výrobkem téže společnosti, spol. 20th Century Fox.

„Poslední noc“ před rozšířený censurní sbor. V nejbližších dnech bude skvělý sovětský tento film předložen rozšířenému censurnímu sboru, který rozhodne o jeho osudu. Film se setkal dosud všude, i v Americe, s nadšeným přijetím a doufejme, že bude povolen i pro ČSR a že jej nepotká stejný osud jako zakázaný film „Vlast volá“.

Pohádka za dva miliony dolarů. Walt Disney, po celém světě známý tvůrce myšky Micky a všech ostatních veselých postaviček kreslených grotesek, jež docházejí stejné obliby u biografického obecenstva všech národů a ras, dokončil svůj první celovečerní kreslený film „Sněhurka a sedm trpaslíků“. Zfilmování této pohádky vyžádalo si neslýchaného nákladu 2 milionů dolarů. Byly to účelně vynaložené peníze, neboť byl vytvořen film, který slibuje založiti novou epochu na poli zábavy. Disney vytvořil film již u spol. RKO, k níž přešel s celým svým uměleckým štábem. Pro Československo získala tento film společnost Metropolitanfilm, která jej uvede ještě na sklonku roku.

Fred Astaire jako hlídač psů. Byly to opravdu „psí dni“ pro technický personál společnosti RKO, když se filmovala scéna k filmu „Smím prosit?“, v které vystupuje Fred Astaire a Ginger Rogersová se čtyřiadvaceti psy na promenádní palubě oceánského parníku. Všichni tito psi jsou různých ras a representují cenu několika tisíc dolarů.

Úspěšný rok švédské dodatkové výroby. Jak sděluje RFP, obchodní rok švédské výrobny dodatků Svenska Filmindustri, který se skončil 30. června, byl velmi úspěšný. Po odepsání zůstává čistý zisk v sumě 940.000 švédských korun proti 881.000 š. k. za loňský rok. Předsednictvo má k disposici 1,010.000 š. k. a vyplácí na akcie A 9 %, na akcie B 11 % dividendy. Celkem bude vyplaceno 820.000 š. k. a zbytek bude připsán pensijnímu fondu. Postavení společnosti je velmi dobré, její aktiva a pasiva činí 10·53 mil. š. k. Společnost se specialisovala na výrobu dodatků a kulturních filmů, které jsou známy daleko za hranicemi Švédska. — Pro nás je tato zpráva o švédské dodatkové produkci zvláště důležitá tím, že u nás výrobu kulturně propagačních filmů stále podceňujeme a odsunujeme ji stranou, ačkoli tu jde o výrobu v své podstatě nejseriosnější a s hlediska kulturního a propagačního naprosto nespornou.

Další zprávy „Zajímavostí“ na 3. straně obálky.

TOTO ČÍSLO VYŠLO 13. ŘÍJNA 1937.

ROZPRAVY SE ČTENÁŘI

Odpovídáme v této rubrice na dotazy svých čtenářů v tom pořadí, v kterém nás dojdou, a to vzhledem k velikému návalu pošty nejvýše na 3 dotazy téhož dopisovatele najednou. Místa u filmu neopatřujeme a všecky žádosti v tomto směru jsou zbytečné. Dopisy, které nejsou opatřeny plným jménem a adresou tazatele, házíme do koše. Na dotazy odpovídáme pouze v této rubrice, nikoliv přímo, a za obsah dopisů, zde uveřejněných, nebere redakce odpovědnost. Dotazy pište přímo redakci, Praha II, Palackého nábřeží 16.

Zn. „*Polská krev*“: Italskou Marlenou Dietrichovou je nazývána italská herečka Isa Miranda. Je to herečka nevšední a osobité krásy. Kdo je nazýván českou Marlenou Dietrichovou, víte zajisté sám a nemusíme Vám tuto herečku jmenovati. — Milena Reymonová bydlí v Praze XII, Dykova 2359. — Hozovi pište na Slovenské Národní divadlo v Bratislavě.

Zn. „*Můj ideál*“: Novotný právě jede. Wanka nemá ničeho podobného v úmyslu a chystá se v Praze k dalším filmům. Jiřině Štěpničkové pište na adresu Městského divadla vinohradského.

Zn. „*Sestřenka Bibi*“: Dosud se neoženili, ale je to velmi vážná známost. Neskončete však proto ze zoufalství na Montparnassu, Bibi!

Zn. „*Brigita, Trenčín*“: Článek o Helmově přineseme co nejdříve.

Zn. „*Tři políčky*“: Lilian Harveyová, Berlin-Westend, Kurländerallee 55. Narodila se 19. ledna 1907 v Londýně. Je dosud svobodná. Odpovídá.

Zn. „*Bedřich C., Plzeň*“: Klub začne s činností teprve po Novém roce. Zatím buďte fanouškem S. K. Plzně.

Zn. „*Mona Lisa*“: Úlohu sklenáře v tomto filmu hrál Willy Forst.

Zn. „*Elén*“: Jiří Dohnal je ženat. Bydlí v Praze II, Náplavní 7.

Zn. „*Démon Deur*“: Simone Simone, Fox-Film Corporation, Hollywood, 1401 North Western Avenue, California. Ptáte se, zdali máte přiložit fotografii: svou nebo její? Nevíme, zdali Vám odpoví. Psát jí můžete francouzsky nebo anglicky.

Zn. „*Marila*“: Tužte po něčem přístupnějším, nežli je film.

Zn. „*Růže stolistá*“: „*Je mi už šestnáct let a sním neustále o tom, státi se filmovou hvězdou. A přece jsem stále v pochybnostech, splním-li naděje, které ve mne moji známí vkládají, až se tou hvězdou opravdu stanu. Můžete mi poradit? Jsem podle úsudku jiných docela pěkná a slušně tančím a zpívám.*“ — Minderwertigkeitskomplex, mein Fräulein! Není vám pomoci.

Zn. „*Bav a pouč*“: Správná výslovnost jména „Kinorevue“ je „kinorevý“. Ale schvalujeme docela Váš způsob výslovnosti „kinoréva“, který je ostatně zcela běžný a pěkně se skloňuje: Dnes vyšla nová kdo? co? Kinoréva. — Nemohu se nasytit koho, čeho či? Kinorévy. — Žádný jiný filmový časopis se nevyrovná komu, čemu? Kinorévě. — Koho, co si každé středy kupují? Kinorévu. — Po kom, po čem volají nezletilé dívky, filmoví výrobci a umělci, něžné pohlaví, přátelé dobrého filmu atd.? Po Kinorévě. — S kým, čím jsou všichni spokojeni? S Kinorévou. Nedělejte si proto násilí.

Zn. „*Táňa Bělská*“: Romány na pokračování nemáme v úmyslu otiskovat. Beletristickou potřebu uspokojují naše filmové novely, v nichž bývá zpracován děj nejznámějších filmů. — Znáte-li se s Z. H., navštivte a vyzpovídejte ho. Můžete se při tom na nás odvolat. Potom nám o tom napište, případně to uveřejníme. Přihlaste se nám zase brzy.

Zn. „*Jiří VII*“: Firma Nationalfilm má sídlo v Praze II, Václavské nám., palác Národ. Stačí, pošlete-li jí svůj námět v rámci povídky.

Zn. „*Königsmark*“: Elissa Landiová nyní nenatáčí žádný film. Mešká právě na cestách v Anglii. Po návratu do Hollywoodu Vám sdělíme její adresu.

Zn. „*Jindra H.*“: Nepotřebujeme.

Zn. „*Podmokly 55*“: Dorothea Wiecková. Váš posudek filmu je velmi správný a přiléhavý; také nám napadlo, že měl být představitel profesora ke konci filmu žhavější, když se loučil se svou milenkou. Nutno ovšem uvážit, že je celuloidový film velmi snadno zápalný, takže by příliš žhavé výjevy mohly vésti k jeho vznícení.

Zn. „*Špionka Naďa*“ (tuto šifru si zvolila dvanáctiletá čtenářka z Kostelce n. Orl.): Sonia Hennie je Norka. Psáti jí můžete na adresu Fox Film Corporation, 1401, North Western Avenue, Hollywood, California. Třebas Vám odpoví. Můžete jí psát i německy.

Zn. „*Jedna z milionu*“: „*Píší pod obrázkem ‚Vdovičky spadlé s nebe'. V. F. prý nepřijímá za úlohu menší honorář než 25.000 Kč. Potřebovala by dostat pětadvacet, ale rozhodně ne tisíc. O tom mladém milovníkovi se raději ani nezmíním.*“ — Ale, dámo, nebuďte přece tak přísná! Píšete nám také, abychom doporučili filmovému referentovi onoho denního listu, aby si získal alespoň nějakých informací o filmu, do něhož se plete, a nedával pod obrázek Heleny Mackové titulek „Dorothy Lamourová“ a pod. Milostivá, to neuděláme. Připravili bychom se o nejlepší zábavu, kterou nám působí onen referent svou působností, když staví před soud Hordubala pro vraždu své ženy, plete si Ferbasovou s Vašátkovou a pod. Jinak jsme měli z Vašeho bystrého a inteligentního dopisu velikou radost. S článkem Chaplinovým rovněž nesouhlasíme, ale projevuje velikou osobitost a doplňuje zajímavým způsobem portrét Charlie Chaplina.

Náš týdenní rebus:

Kdo je na tomto snímku a ze kterého je filmu?

První došlá správná odpověď bude odměněna hezkou knihou.



FOTA, KTERÁ NÁS DOŠLA:



Zn. „*Paní L. B., Letná*“: Ze snímku, který jste nám zaslala, můžeme soudit na velikou fotogeničnost Vaší dcerušky. A myslíme, že se nemýlíme, budeme-li jí prorokovat, že se z ní stane dívka vzácné a podivuhodné krásy. Až vyspěje v dívku, dejte ji zapsat na konservatoř, ale nezdržujte ji tam; spíše ji pošlete do filmového ateliéru spol. AB na Vinohradech v pivovarské zahradě. Snad ji tam objeví některý filmový režisér a svěří jí roli do komparsu. Ale nepochybujte, že se stane filmovou hvězdou, která snad bude uchvacovat celý svět svou krásou a mládím.

NÁŠ ČTENÁŘ IVAN T. Z UNHOŠTĚ





DOŠLÁ LIBRETA

K žádostem svých čtenářů zařadili jsme tuto rubriku, v které přinášíme věcné posudky námětů a filmových libret, která nám byla zaslána k posouzení. Prosíme, aby ním byly náměty pokud možno psány na psacím stroji. Doporučujeme, aby nám byly tyto náměty zasílány v opisu: ulehčí se nám administrativa, nebudeme-li musit náměty vraceti. Přebíráme odpovědnost za to, že nebudou zaslané náměty zneužity.

Zn. ,,*Vyděrač*'': Váš námět je dobře vymyšlen, vymyká se však druhu filmů, jaké jsou u nás natáčeny. Váš filmový rek je hrdinou příliš smutné postavy, než připouštějí standardní morální filmové předpisy: tento mladý filmový režisér, který bere herečkám peníze z tobolky, odírá barové hosty, soustřeďuje obchod kokainem u svého psacího stolu a pořádá pikantní ,,seance'', je dokonalým typem hochštaplera a gangstera. Filmoví výrobci by Váš námět odmítli s tím, že se podobný typ nemůže ve skutečnosti vyskytnout ve filmovém oboru. — Pro zajímavost Vám sdělujeme, že se film stejného názvu, jaký jste si zvolil, právě natáčí v našich ateliérech.

Zn. ,,*Kamenné srdce*'': Vzhledem k Vašemu dopisu přečetli jsme připojený úryvek románu velmi pečlivě v naději, že u Vás najdeme libreto, které aspoň zčásti splní požadavky, které se na literární práci tohoto druhu musí klásti. Literární plod, který autor hodlá proměnit ve scenario filmu, musí být obzvláště pečlivě zpracován, aby z něho byly vidět jeho filmové vlastnosti i v případě, že jde o stručný obsah. Místo toho dostáváme většinou rozvláčná vyprávění o lidských vlastnostech se spoustou mravoučných citátů. Váš příběh je toho typickým příkladem. Čteme mezi řádky, že píšete o svém vlastním bezútěšném životě. Rodinný rozvrat, krutý a nelítostný otec, útrapy matky pěti dětí a jejich osudy, to je jistě vděčný námět pro román i povídku, ale soudíme-li podle zaslaného úryvku, není vůbec dějově a myšlenkově zpracován, o filmovosti ani nemluvě. Váš obsah pozůstává z pouhých náznaků, není v něm jediné positivní situace, až na milostnou zápletku chudého hocha s továrníkovou dcerou, což je historieliterárně i filmově tak promrskaná, že se z ní už dramaticky nedá téměř vytěžit ničeho. Velkou část Vašeho úryvku zabírají podivná reklamní hesla, kterých nedovedeme dosti dobře chápat. Hodila by se snad na vývěsky, až by byl Váš román opravdu zfilmován, ale nemohou nám být vodítkem při posuzování Vaší práce. Zasíláte-li k posouzení filmový námět, nestačí jenom ouvertura à la ,,Tento obraz je něco tragického, hrozného, co svět není zvyklý vídat, něco nádherného, dojímavého atd.'', při čemž ani jednu z vypočítaných vlastností nemůžeme v práci samé nalézti. Máte-li opravdu zájem na našem posudku, musel byste nám zaslat aspoň několik kapitol, vypracovaných už doopravdy. O autorská práva se nemusíte obávat.

Zn. ,,*Smrtelná dieta*'': Máme za to, že ze spousty námětů, které vypočítáváte, poslal jste nám nejméně filmový. Základní chybou Vaší (a všech, kteří nám posílají své náměty k posouzení) je snaha, vysvětlit obsažným líčením smysl a význam toho, co se má v příběhu odehrávat. Filmový námět vyžaduje však pravého opaku. Komplex myšlenek, vyjádřený jednáním a slovy postav jakož i povahou exteriérů, zachycený filmovou kamerou, dává filmový děj. A to, čím dovede autor vybavit své postavy, jejich jednání i slova, to musí dát čtenáři a pak divákovi myšlenkovou náplň, kterou je tedy zbytečno objasňovat slovy. Váš námět začíná větou: ,,Násilný čin muže, přecházejícího hranice, na rakouské dívce.'' Touto větou je dána situace, vyjadřitelná filmově. Ale to je také jediná konkretní situace Vašeho námětu. Ostatek pozůstává z frází. Není při nejlepší vůli možno představit si filmový děj z vět: ,,Své kořeny mládí zapustila hluboko do země a ssála z bahna, které kolem sebe rozsévala druhým, aby mohla sama kráčeti po zlatém koberci. Život člověka je přece to největší bohatství a sláva, která se jemu dává a o který musí sám pečovati a bojovati. (?) Život je boj o žití (věta, s kterou se setkáváme téměř v každém libretu) a ne strádání a obohacování se.'' Píšete-li filmový námět, musíte si každou větu proměnit v obraz. Zvukový film usnadňuje tuto práci, protože mnohdy věta, kterou divák slyší z úst filmové postavy, dovede nahradit mnoho metrů filmového pásu, jehož vnitřní život byl dříve podmíněn jen a jen pohybem a obrazem. Ale sebe krásnější věta nemůže nahraditi situaci, není-li dána jí samou. A ke stránce technické: přemýšlel jste někdy o nejdůležitější otázce filmu, o jeho výrobě? Kolik stojí filmovací den v ateliéru, kolik času a peněz si vyžádá exteriér, co to znamená poslat celý štáb herců a technický personál po světě? Vaše hrdinka je hned v Rakousku, hned v Československu a vzápětí v Americe. Jen proto, aby se vyjádřilo, že ,,slepě kráčí kupředu, nepozorujíc, že ztratila všechny zákony humanity a že jde vstříc jen morální propasti''. Fantasie je pro filmového autora vlastností velmi potřebnou, ale nesmí bohužel vybočovati z mezí možnosti. Pokládáte-li některý ze svých dalších námětů za schopný vyhovět předpokladům, které jsme Vám naznačili, zašlete nám jej. Rádi Vám poradíme.

Veliký byl vskutku nával obdivovatelů a obdivovatelek, když naše roztomilá a oblíbená filmová hvězda Věra Ferbasová podepisovala své fotografie v Domě služby Baťa na Václavském náměstí.





„Filosofská historie", natočená podle povídky Aloise Jiráska, je historický film, vytvořený s vzácným smyslem pro pravdivost folkloru, pro dobový sloh a ideové nadšení tehdejší doby, vylíčené bez opravy časového odstupu (Foto Moldavia-film)

Oldřich Kautský:

PŘÍLIŠ CHVALOZPĚVŮ

Případ režiséra Otakara Vávry vzbudil v naší filmové veřejnosti mimořádnou pozornost: šestadvacetiletý režisér dostává filmovou cenu za svůj první film ještě před tím, než je vůbec promítán, má premiéry dvou filmů v jeden den, tisk ho vítá s neomezeným nadšením. Považujeme za nutné zaujmouti k tomuto případu kritické stanovisko a všimnouti si všech kladů tohoto filmového objevu, ale i jeho záporů

Poslední dobou se stalo mnoho věcí, z nichž se soudí na obrodu českého filmu. Již dosti maloměšťáckých příběhů o šťastných matkách, výhodně provdávajících své dcery. Již dosti operetního braku, loterního štěstí, potoků slz, přihlouplých profesůrků a dobrosrdečných tatíků, koupajících si nohy. Tolik optimisté.

Jejich jednoduchý závěr vyplývá z omezení pracovních možností režiséra, který proslul nadbíháním maloměšťáckému vkusu obecenstva, ze zostření výběru libret při udílení subvencí FPS, z příchodu hodnotných divadelních herců do filmu a ne v poslední řadě z toho, že se ve filmovém světě podařilo rázem vyniknout mladému režiséru vysokých ambicí, který současně dostává filmovou cenu ministerstva obchodu.

Než přistoupíme k jeho případu, je nutno vyrovnat se i s ostatními ukvapenými názory. I kdyby V. Slavínský přestal vyrábět méněcenné filmy, jak slibuje, nebo kdyby přestal pracovat vůbec, nebude tím ještě zastavena výroba filmového škváru. Noví lidé přijdou po něm a budou vyrábět skoro totéž, ohánějíce se svým mládím. Viděli jsme smutný zjev, že režisér začátečník byl z nepochopitelných důvodů prosazován a že se o něm mluvilo jako o novém objevu. Po několika filmech, v nichž koketoval s avantgardou, zplodil kýč, který předčil všechny nevkusy „Falešných koček". Musíme být stále v střehu, protože škváry budou mít vždycky odbyt a vyrábět je bude vždycky lákavé.

Filmový poradní sbor není institucí, s níž by český film stál a padal. Finanční podpora není s to, regulovat vkus filmu do té míry, jak se mnozí domnívají. Na umělecké hodnoty mají kromě sub-



L. Baarová v hlavní úloze „Panenství"



Scéna z „Filosofské historie" s H. Friedlovou, Elenou Hálkovou a Plocem, kteří tu vytvořili hlavní úlohy (Moldavia)

venci vliv ještě vyšší věci, jako je kulturní vyspělost obecenstva a postoj kritiky.

Co se týče často opakovaného rčení, že noví herci zachrání český film, to už je nejvýš pochybené. Sami ze své vůle jej nezlepší. Když po Slavínském přijde Brom, když Filmový poradní sbor bude vyplácet subvence filmům malé úrovně, herci Státní činohry to již nezachrání. Kromě mála případů ještě jsme neměli příležitost poznat, že by jim někdy bylo záleželo na hodnotě filmu, jemuž propůjčili své jméno a herecké umění. Nejlepší herci Národního divadla hráli v nejhorších kýčích a ani trochu se za to nezastyděli. Dovedli to více méně šikovně svádět na nemrav, že jim režisér pošle několik stránek libreta a nedá jim možnost přečíst je celé. Ale nedovedli se proti tomu nemravu postavit. Tvrdili, že zvukový film je pro herce dobrodiním, protože herec může slyšet a vidět sám sebe, což je mu výbornou školou, kterou jejich předešlé generace postrádaly. A v své skromnosti zapomněli poukázat na finanční výhody. Viděli jsme herce oficiálních divadel hrát v desítkách českých maloměšťáckých filmů tutéž roli, ale neměli jsme možnost poznat, zda se jejich výkon na divadle po tak důkladné škole zlepšil. Naopak je mnoho herců, kteří byli daleko lepší, když mladí a plní tvůrčí vášně přišli na Národní divadlo, než když si na deseti či více rolích přiblblého intelektuálka v brýlích, marně se ucházejícího o domovníkovu dceru, vytříbili své herecké umění.

Ne, herci sami neobrodí český film. Měli již k tomu mnoho příležitosti, ale neudělali to. Tím není řečeno, že bychom jejich příchod do filmu nevítali. Věříme, že s nimi český film může být právě tak dobrý, jako české divadlo. Ale záleží na tom, jak se ten film bude dělat. Na výsledku bude ovšem mít lví podíl režisér.

A tu se objevil Otakar Vávra. Mladý, šestadvacetiletý muž s vysokými ambicemi. Chce dělat něco jiného, než všichni před ním. Chce dokázat, že s dobrými herci se dá vytvořit dobrý film. Rozumí umění a má k němu velkou lásku. Vytvořil dva filmy, jež se od sebe námětem podstatně liší a na nichž ukázal, co dovede. Jsou to jeho první dva samostatné filmy a jsou uváděny současně.

Na celém tom případě je, přiznejme si, cosi romantického. Kdybyste četli románový příběh z Hollywoodu, vycházející v týdenním ilustrovaném časopise na pokračování, zdálo by se vám trochu přitažené za vlasy, že tak mladý hoch udělá tak rychlou kariéru (na naše poměry je to skutečně víc než mládí). Psal v kavárně libreta, začal společně pracovat s hotovým již hercem a režisérem, za první samostatnou práci dostal státní cenu, zatím onemocněl jiný režisér, mladý adept přebírá po něm film, vyhotovuje jej v rekordní rychlosti, a dříve, než je film vyhotoven, je veřejnost překvapena udělením filmové ceny, aniž ještě znala film, za který ji režisér dostal. Je napjata očekáváním. A pak přijdou oba filmy najednou.

Tento příběh tedy není vymyšlen. Uspěchaná moderní doba skýtá dosti příležitosti k tak romantickým příhodám. Je pravdivý a příjemně vzrušující pro ty, kdo jsou na něm zúčastněni. Aspoň v dějinách českého filmu se ještě nic takového nestalo.

Žel, že nezůstává jen na romantice příběhu. Překvapující rychlost, s jakou se to všecko sběhlo, by mohla zavinit skreslení názorů na hlavní osobu děje a na celou uměleckou záležitost. Přesvědčme se, jestli se tak stalo.

O Otakaru Vávrovi se říká, že je to homo novus. Je to nepěkný výraz, ale v jeho případě se ho užívá tak často, že není možno jej necitovat. Celý měsíc se ve společnosti filmařů mluví nejvíce o jeho úspěchu, filmoví referenti připravují oběma filmům půdu a obecenstvo je napjato očekáváním. To, které chodí jen na české filmy, to, které chodí na cizí i na české, a nejvíce ti, kdo v své předsudkovosti považují český film za nezachranitelný. Není divu, že se kolem růžolící hlavy Otakara Vávry vytvořila za ten měsíc svatozář. Vypadá to již tak, jako že ty dva filmy musí být veledílem, a i kdybychom se byli mýlili, musí se to zamlčet. Vypadá to na nastolení boha českého filmu. Zdá se, že to nikdo nikdy nebude umět lépe, než Otakar Vávra. Že se bude muset všecko, co podepsal Otakar Vávra, napříště přijmout bez výhrady. Že je to hotový člověk, který přejímá za český film všecku odpovědnost a proti jeho projevům nesmí být námitek. Kdo je bude mít, bude považován za povýšeného snoba.

Oba filmy přeběhly po plátnech premiérových biografů. Různost jejich námětů a jejich stylu jsou skutečně tak veliké, že se podle nich dá režisérská schopnost jejich autora náležitě posoudit. Čteme-li referáty těch, kteří oba filmy připravovali jako světobornou událost, je nám trochu divně nad tou spletitostí řemeslných frází, kterými jsou oba debuty vychvalovány do nebe. Zdá se nám, že k tak závažnému počinu mělo býti zaujato přesnější stanovisko, zásadní, nesmiřitelné a nikterak opatrnické. Mezi řádky čteme, že snad tady jsou určité výhrady, o kterých je lépe pomlčet, protože tu jde o začátky nejvýš nadějného pracovníka. Jako by tisk měl být k tomu, aby pomáhal schopným, zamlčuje jejich malé chybičky. Jako by bylo na místě na sto procent odsoudit kýč, ale hodnotný film přijmout jako nedotknutelný.

Považujeme tento postoj za nesprávný. Budiž tedy na tomto místě řečeno jasně a přesně, bez použití stylistické elegance filmových referátů, za níž se skrývají pochyby, co Otakar Vávra do českého filmu svými dvěma filmy přináší.

„Panenství" podle románu Marie Majerové je film, v němž je zobrazena současná skutečnost. Je to psychologicky prokreslený příběh proletářské dívky, která chce svou nevinnost prodat za zdraví milovaného souchotináře. Hrozně všední příběh hrozně všedních lidí, které denně potkáváme. Prostředí, v němž tyto postavy hrají, dokonale známe. Tragedie lidí, které známe, ale které nepovažujeme za zajímavé. Příběh, který nechce nic řešit, ale je vytvořen s tak pravdivým viděním skutečnosti, že nutí k přemýšlení a obohacuje život poznatkem, že mezi naplněním dvou šálků kávy v automatu se snad odehrává malá tragedie té, která vám ji podává.

„Filosofská historie" podle povídky Aloise Jiráska je historický film, vytvořený s vzácným smyslem pro pravdivost folkloru, tak často v jiných filmech a lidových divadlech proměněného v papír, pro dobový styl a ideové nadšení tehdejší doby, vylíčené bez opravy časového odstupu. Naopak však to, co při čtení knihy považujeme za dojemně naivní a romantické blouznění studentské, podává se tu skoro jako vzor dnešní době. Jsou zde zaměňovány dva neslučitelné pojmy, historická přesnost a časovost. Z bojů na pražských barikádách r. 1847 se dá těžko přenášet nadšení do dneška, kdy naopak potřebujeme chladnou prozíravost. Končit film výkřikem do obecenstva, abychom byli připraveni proti nepříteli, považujeme za útočení na povrchní city a odvracení pozornosti od uměleckých hodnot filmu.

Zdá se, že oslavy Litomyšle a Aloise Jiráska byly předzna-

menáním filmu. O Otakaru Vávrovi se tvrdí, že má filmové oko. Ve „Filosofské historii" je to vidět na mnohém místě, ale celek působí rozvleklým, nefilmovým dojmem. Vzal na sebe těžký úkol, vytvořit kostymní film s davovými scénami, když k tomu ještě neměl dostatečnou řemeslnou průpravu. Interiérové scény jsou vypracovány s vzácnou pečlivostí, mají visuální zajímavost a dialogy jsou prosté a věcné. Dikce vybavuje selankovou prostotu doby a současně odpovídá požadavkům našeho chápání. V textu se však dopustil jen jediné chyby, které mu však nelze odpustit. Jeho osoby užívají navyklých rčení, jak se toho užívá v nejlacinějších fraškách. Kolikrát opakuje slečna Elis povzdech nad čtyřiceti sedmi studenty, které měla na bytě, kolikrát aktuár Roubínek připomíná vlastenectví Žižky a císaře Josefa. Je to nejlacinější způsob kreslení charakterů. I v obrazovém líčení opakuje se mnoho věcí. Detail spojení rukou při polibku se dá užít jen jednou, ale po druhé ztrácí své kouzlo rozpačité citovosti. Hýření průvody po Litomyšli bude mít pro ty, kdo nemají to štěstí být tamními rodáky a možnost v zástupu najít své příbuzné, pramalou přitažlivost, právě tak jako přemíra studentských zpěvů, třeba vtipně fotografovaných. Vávra se napoprvé odvážil úkolu zmoci davové scény, což se v českém filmu tak často nevyskytuje. Buďme znovu raději upřímní. Nedopadlo to skvěle. Připomínalo to spíše boje statistů při „Němé z Portici" nebo v „Psohlavcích". Aby nepravdivě působícímu boji bylo dodáno reality, teče představitelům z úst hojně krve, ale to vzbuzuje spíše odpor, než zdání reality.

Hereckou stránku nezvládl Vávra ve všech případech stejně. Jistě by se nikomu jinému než Boháčovi nepodařilo setřít pathos řečnění, jako jemu. Ale konečný výkřik do obecenstva i při jeho velké vůli vyzněl rétorsky. Nejlidštější postavu vytvořila Karla Oličová, jejíž Lenka měla křehký půvab, zakřiknutost, z níž se chvílemi drala pevná vůle, plno citu a starosvětské něhy. Slečna Elis Heleny Friedlové byla na odchovaných čtyřicet sedm studentů příliš mladá. Studenti Neumanna a Hlavatého byly dobře vykreslené figurky, jen Hlavatého umírání nemělo v sobě dosti přesvědčivosti. Jan Pivec podal svého Hanáka s dobrosrdečnou obhroublostí, ale s poslední scénou, kdy utrmácen a špinavý přijde pěšky po revolučním puči do Litomyšle, si zřejmě nevěděl rady. Na schodech skoro umíral, což mu nevadilo, aby vešel do pokoje jak švarný junák. Ze starších postav byla výborná Rollerka Annie Steimarové a zabedněně důležitý Roubínek Plachtův.



Je tu tedy v celku něco nedopověděného. Snaha, která se nesetkala s plným úspěchem. Náznak něčeho, co není v přímém spojení s čistou prací a podezřele připomíná používání postranních cest k dobytí úspěchu. Má-li z uměleckého díla vyznívat tendence, musí na ni diváci přijít sami, musí samozřejmě vyplývat z jeho celku, nadšení, kterého bylo potřebí k jeho vytvoření, musí být v dílo vtěleno a ne na ně přilepeno jako ochranná známka. Hluk, s nímž se hlásalo do světa, že je to stěžejní dílo českého filmu, není oprávněný, právě tak jako tvrzení, že „Filosofská historie" je stěžejní dílo Aloise Jiráska. Když obecenstvo samo nepřijde na to, že si máme z nezdaru revoluce proti rakouskému absolutismu brát příklad, není vtipné končit film voláním do hlediště, že máme býti vyzbrojeni proti vpádu nepřítele. Takové přišívání tendence nemá s uměním nic společného.

(Dokončení článku na str. 260.)

Film „Panenství" je některými scénami velkým slibem svého mladého a nadaného režiséra Otakara Vávry (Foto AB)





„Český Jannings" zemřel
JOSEF ROVENSKÝ

V noci na sobotu 6. listopadu zemřel nečekaně jeden z prvních průkopníků našeho filmu a jeden z nejnadanějších a nejsnaživějších filmových režisérů poslední doby, Josef Rovenský. Přinášíme zatím přehled celé jeho filmové činnosti, ponechávajíce zhodnocení jeho uměleckého významu pozdější studii



Bylo mu teprve třiačtyřicet let. Byli byste mu hádali o dobrých deset let více, neboť už po léta jste byli zvykli vídat ho v zemitých, pevných, statných postavách vyzrálých mužů, nebo v úlohách starců, ještě plných síly nebo už podlomených. Bylo mu teprve třiačtyřicet let a nebylo mu tedy víc, než třiatřicet, když v roce 1927 inscenoval sám „Dům ztraceného štěstí" se Speergerem a Marwillovou a bylo mu teprve třiadvacet, když v roce 1917 již vystoupil jako jeden z hlavních herců v Kolárově „Učiteli orientálních jazyků", vedle Ference Futuristy a Quida de Noce. Celá ta doba, od roku 1917 do 1937, od „Učitele" k „Hlídači č. 47", byla u Rovenského zcela naplněna filmem. Byl jedním z průkopníků filmu v dobách, kdy se od něho vzdělané a umělecké kruhy ještě odvracely s opovržením a kdy nebyl ještě film daleko od jarmarečních bud, v kterých byly promítány jeho první nesmělé pokusy. Film byl pro něho existencí, výdělečným zdrojem, ale i milenkou, láskou, nejoddanější přítelkyní. Nekonečné dny vysedal v své kavárně v hoření části Václavského náměstí a připravoval tu projekty, pracoval o scenariích, přemýšlel o svých příštích filmech. Držel se v posledních letech tak trochu stranou naší běžné filmové produkce, přestal vystupovat v úlohách, které ho, „českého Janningse", vždy na čas vytrhly z finančních potíží a kterými ho někteří naši režiséři podělovali spíše ze soucitu a ve snaze mu pomoci, než ze skutečné potřeby jeho charakterisačních schopností, a oddával se zcela přípravám svých režií. Chystal nové a nové realisace a nezastavil se v svém myšlení ani na okamžik k těm dvaceti letům pilné práce, která již měl za sebou.

Byla to opravdu léta pilné práce, v nichž kromě několika případů, kdy vedl Rovenský režii filmu, vytvořil desítky nejrozličnějších filmových úloh. Přitom našel si i čas k tomu, aby vystupoval i na jevišti (u Vlasty Buriana, v Rokoku, Revoluční scéně i jinde) a v nejrozličnějších podnicích. U filmu byl ještě nováčkem, když hrál pod Kolárem v „Učiteli orientálních jazyků", tomto výrobku Lucerna-filmu, jehož premiéra se konala shodou okolností právě 27. října 1918, den před prohlášením naší samostatnosti. O rok později hrál s Lamačem v „Akordu smrti" a již v roce 1920 odvážil se sám samostatné režie: „Komediantka" se jmenoval ten film a Rovenský si vedle režie napsal sám i libreto a scenario. A hned potom režíroval i další film „Setřelé písmo" (Tajemství staré knihy), v němž hráli Ondráková s Lamačem a manželé Jenčíkovi. Dr. Kolár zůstal však i pak Rovenskému věren a obsadil ho ještě v témž roce úlohou do filmu „Roztržené foto". R. 1922 hrál Rovenský v Lamačově „Drvoštěpu", v „Tulákově srdci" a „Venouškovi a Stázičce", 1923 v Antonově filmu „Tu ten



Josef Rovenský ve svém prvním mluvícím filmu „Fidlovačka". Dole je ve své oblíbené a známé postavě žvatlavého dědečka





Rovenský ve filmu „Kainovo znamení"

kámen", 1924 v Lamačově „Bílém ráji". 1926 stává se Rovenský „Pantátou Bezouškem" v Lamačově realisaci románu Raisova a v témž roce hraje i v „Příběhu jednoho dne", „Švejkovi na frontě", a o rok později i v „Švejkovi v civilu". V stejném roce 1927 vytvoří větší postavy v „Domu ztraceného štěstí", „Květu Šumavy" a „Sextánce".

Vidíme již z tohoto pouhého výpočtu, jak bohatá a mnohotvárná byla činnost Josefa Rovenského od skromných začátků naší filmové výroby, jejíž vývoj byl oddálen o několik let naprostou isolací za dob světové války, až do rozkvětu filmového průmyslu v období němého filmu. Při tom uvádíme jen větší úlohy Rovenského a opomíjíme zcela postavy episodní, jichž vytvořil v tomto období bezpočet.

V roce 1928 zahrál Rovenský ještě v Kmínkově „Kainovu znamení" a inscenoval film „Životem vedla je láska". I v něm vytvořil opět velkou filmovou úlohu. 1929 jsme ho viděli v „Andělíčkářce", v Lamačově filmu „Hřích" a „Hříchy lásky", ve filmu „Když valčík zní" a v kišovském „Pasáku holek", ve Fričově němém „Páteru Vojtěchovi", v „Pražském Monte-Christovi" a ve „Starém hříchu". Frič ho obsadil znovu v roce 1930 v „Chudé holce" a Kmínek, který byl Rovenskému stále věren, v „Nepočestné ženě", Innemann v „Plukovníku Ševci".

Zvukový film zastihl Rovenského jako herce na vrcholu obliby a popularity. Od října 1930, kdy byl u nás uveden první mluvící film „C. a k. polní maršálek", hrál Rovenský s počátku ve všech mluvících filmech: ve „Fidlovačce", Féherově filmu „Když struny lkají", Antonově filmu „Lidé v bouři" a v jeho slavné „Tonce Šibenici" a ve filmu „Za rodnou hroudu". V dalších letech hrál menší nebo větší úlohy v nesčetných českých filmech. V únoru roku 1933 však ještě vytvořil hlavní velkou psychologickou úlohu ve Svitákově filmu „Štvaní lidé" a v říjnu uskutečnil svoji první filmovou režii filmu „Řeka" podle scenaria, které napsal sám společně s Janem Reiterem. Osud tohoto filmu je znám: dosáhl u nás skromného uznání, v cizině však evropského úspěchu. Od té doby jako by se byl Rovenský vzepřel proti naší konvenční filmové produkci a nechtěl dále běžeti v jejích kolejích, ke kterým byl připoután tak dlouhá léta: přestal docela hrát a věnoval se jen a jen filmové režii. V roce 1934 inscenuje „Tatranskou romanci", která bez jeho zavinění vinou námětu a obsazení některých rolí vypadla jinak, než bylo zamýšleno, o rok později dosahuje uměleckého triumfu svou realisací „Maryši" s vynikajícím výkonem Jiřiny Štěpničkové. V roce 1936 se ukáže v „Trhanech" a uvede ve vídeňských ateliérech do života velký kostymní film „Marja Valevská" s velikým úspěchem. 1937 začíná točit v Berlíně Hamsunova „Pana", ale dostává se do konfliktu jednak s oficielními pány německého filmového průmyslu, jednak se svou chorobou. Vrátí se do Prahy a inscenuje tu ještě v Radlicích Koptova „Hlídače č. 47". Umírá nečekaně a mlád dříve, než dotočil poslední scénu . . .





Vsevolod PUDOVKIN:

PŘERÝVANOST

hereckého projevu ve filmu



Snímek ze sovětské filmové komedie „Koncert Beethovenův", která líčí příběh dvou ruských chlapců (Foto Praha-Paříž)

Vše řečené o nevyhnutelnosti a smyslu práce nad celistvostí postavy v divadle se vztahuje ovšem v plném rozsahu i na základní úkoly umění filmového herce. Možno říci, že realističnost a tedy i celistvost postavy jsou pro filmového herce v poměru k divadlu problémem ještě ostřejším a aktuálnějším. Jsou-li na divadle přece možné inscenace, vybudované na přemíře konvenčnosti divadelního jeviště, hry abstraktně estetického rázu co nejvíce vzdálené přímému odrazu skutečnosti, nutno film pokládat za umění, dávající největší možnosti přiblížení k realistické reprodukci skutečnosti.

Musím stále podtrhovat slovo „možnost" proto, abych obrátil čtenářovu pozornost na to, že naší úlohou není ustálení filmu jako nějakého statického komplexu uměleckých obratů, jež musí býti uzákoněny jednou provždy a pro všechny. Samozřejmě, že jsou ve filmu možné konvenční inscenace, abstrahované přímého předvedení skutečnosti; i ve filmu je samozřejmě možno moment zobecnění přivést až k libovolným mezím, dokonce až k předvedení suprematických kombinací černé a bílé. Zároveň má však film ohromné možnosti tím, že může umění přiblížit maximálnímu záboru skutečnosti v přímém jejím předvedení.

Otázka stupně zobecnění je otázkou onoho pocitu míry, jež určuje umělcovu hodnotu a jíž cítí divák po shlédnutí uměleckého díla, reaguje na ně buď opravdovým vzrušením — a to je pro umělecké dílo nejvyšší ocenění — nebo chladem a zamítnutím.

Mluvě o možnostech, snažím se tím určit i tu tendenci rozvoje daného druhu umění, nad níž musí v podstatě umělec v procesu osobního zdokonalování pracovat.

Mladičká N. Pašková je velmi nadaná herečka sovětského filmu. Vytvořila hlavní úlohu ve filmu „Náhodné setkání"



Ve filmu právě tak jako v divadle se v prvé řadě obracíme k problému přerývanosti herecké práce, jež tvoří protiklad s potřebou nepřetržitého tvůrčího vžívání, osvojování hrané postavy.

Specifickými vlastnostmi filmu, o nichž promluvím níže, dostává tato otázka ještě ostřejší charakter než na divadle. Probíráme-li si materiál, který nám dává vypravování různých divadelních herců o jejich náhodné práci ve filmu, setkáváme se s celou řadou útoků a protestů, někdy dokonce i nadávek na adresu té proslulé přemrštěné roztrhanosti hry filmového herce.

Herci tvrdí, že si buď musí nejvýš jen abstraktně představit hranou postavu, omezujíce se na povrchní čtení scenáře, nebo že se prostě musí poddat režiséru a jeho pomocníkovi, čímž se stávají bezmocnými otroky, jež nutí okřikováním a příkazy dělat nějakou jim nepochopitelnou mechanickou práci. Herci tvrdí, že ztrácejí každou možnost pocitu celistvosti postavy, každou možnost procítění sebe sama jako živého člověka během natáčení, protože dnes musí hrát konec role, zítra začátek, pozítří prostředek. Kousky jsou přeházeny, jsou strašně krátké; jednou se natáčí pohled, který se vztahuje k tomu, co herec udělá za měsíc, až se bude natáčet pohyb ruky, tomuto pohledu odpovídající. Postava, vytvářená hercem, je rozbitá na drobné části, je teprve na konec skládána v jakýsi celek, při čemž dokonce ani tento jediný proces scelování nedělá on, nýbrž režisér, jenž po výtce nedovoluje herci, aby jakkoli tuto práci pozoroval, nebo aby se s ní alespoň obeznámil. Takový je asi obsah protestu divadelního herce, pracujícího ve filmu.

Diktuje však skutečně film svými technickými zvláštnostmi tak neúprosné zničení možnosti konkrétního procítění celé role? Je skutečně třeba nutit herce, aby pracoval v podmínkách pro něho jako umělce tak nepřijatelných? Ovšem, že ne. Je nutno přiznat, že systém práce s hercem, prováděný většinou režisérů, je až dosud nejen nedokonalý, nýbrž prostě nesprávný. A my musíme nalézt ty cesty, jež by nám právě tak jako v divadle (připomněl jsem již, že i v divadle existuje roztříštěnost hercovy hry, ovšem v daleko menší míře) dovolily vybudovat pro herce takové pracovní podmínky, v nichž by mohl uskutečnit nezbytný proces osvojení role.

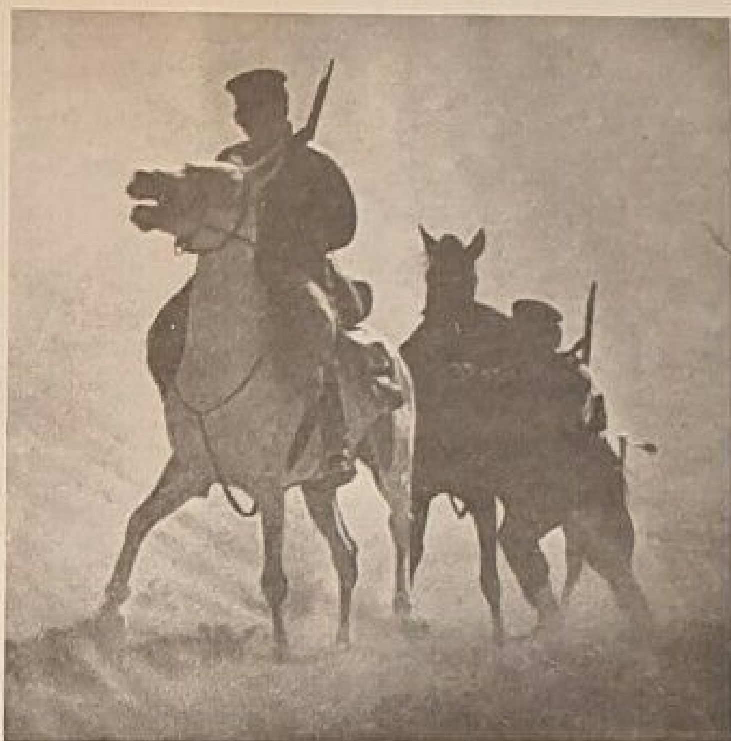
Zde je nezbytně nutno říci, že se drobení hry v samém procesu natáčení nejen nezbavíme, nýbrž dokonce i nemáme zbavovat, jestliže správně chápeme podstatu onoho směru, jímž se film může a musí vyvíjet. Musíme mluvit jen o podstatě těch technických metod, jimiž musí herec bojovat s roztříštěností hry v době natáčení, bojovat za vytvoření a uchování celistvého procítění

všech momentů hry jako jediné organické s ním slité postavy. Divadlo pomáhá herci tím, že rozvíjí a vypracovává metodiku opakovacích zkoušek. Je jasné, že se ve filmu musíme patrně ubírat rovněž touto cestou.

S počátku chci si ujasnit, odkud se vzal znetvořený systém práce s hercem ve filmu, o němž jsem právě mluvil. Tvrzení o nezbytnosti drobení hercovy hry na montážní kousky má svůj původ v úzce technologickém postupu režisérovy práce, jehož používal pro vytvoření filmu. Od vzniku filmu se jím jako uměním obírali nejhlouběji režiséři a proto neudivuje, že naše první významné filmy vyrůstaly ve znamení režisérovy nadvlády.

Režiséři hledali a skutečně i našli ve filmu specifické možnosti, jež jim dovolovaly, aby působili filmem na diváka obzvláště silně, silněji než kterýmkoli jiným uměním.

Nalezli zvláštní formu komposice zrakových a posléze i zvukových obrazů, jež byla nazvána montáží. Rytmická komposice kousků, vlastní každému umění, dosáhla ve filmu zvláště velkého významu pro svou, jinému druhu umění (mimo literaturu) nedosažitelnou možnost záboru skutečného světa.



Nový sovětský film „Třináct", jehož námět se trochu blíží naší „Jízdní hlídce", je ukázkou vyspělého technického umění sovětské kinematografie

Chápání a procítění kinoaparátu a mikrofonu jako nějakého ideálně v prostranství i času pohyblivého pozorovatele dávalo těmto prvním filmům epický charakter a spolu s tím odvádělo režiséra a jeho scenáristu od správného chápání významu živého člověka jako osobnosti v celé jeho hloubce a složitosti. Možnost přenášet přijímací aparát na nekonečné množství bodů v prostoru, spojovat je v procesu montáže, možnost vyhazování děje z filmu určitými přestávkami, jež jaksi zkracují nebo rozšiřují samý čas, tyto možnosti způsobily, že se film stal předním uměním v poznávání skutečného světa. Toto hledání přivedlo však režiséra v jisté etapě rozvoje k tomu, že začal živého člověka-herce užívat jako složky filmu, již je možno užívat jako složek druhých, jako rovnocenného materiálu, podléhajícího jen montážní komposici na konci tvůrčí práce nad filmem.

Herec byl, jak bych tak řekl, zaměňován s letadlem, automobilem, stromem. Režisér při hledání cesty k vybudování filmového hlediště nedovedl pochopit, že pro vytvoření plnocenného filmu nesmí být živý člověk ničen, také ne uchován, nýbrž vybaven; při tom, nebude-li toto vybavení realistické, t. j. celistvé a živé, bude člověk ve filmu nakonec chudší letounu nebo automobilu, jak se to ukázalo ve filmech některých režisérů. S hercem, jehož užívali jako stroje, mechanicky, byly spojeny všechny náhodné teoretické výroky, založené na myšlence mechanického přenesení způsobu montážního střídání dlouhých a krátkých kousků do techniky hercovy práce. Všechna tato teoretická mínění nelze dokonce nazvat teorií, pokud byly jednotlivými ospravedlněními empirií, pokusů, týkajících se hlavně komposičních úloh ve filmu.

Scéna z ruského filmu „Pád Erzerumu": toto mohutné filmové epos je zajímavou válečnou reportáží, viděnou očima básníka Puškina



Myšlenkový postup byl přibližně takový: Ve filmu máme detailní a celkové záběry. Proto musí herec umět správně přizpůsobit své chování před aparátem úkolům těchto detailních a celkových záběrů. Ve filmu máme vzájemné působení dvou sousedních záběrů, při čemž prvý z těchto záběrů může být výsek hercovy hry, kdež to druhý jakýkoli výjev, jak jej režisér nebo scenárista potřebuje a nachází v jakémkoli bodu prostoru, herci vzdáleném. Herec musí proto umět zahrát krátký kousek bez začátku a konce a bez toho, co má podle zámyslu režiséra a scenaty na tohoto herce účinkovat v procesu hry.

Na plátně můžeme hrajícího herce přehazovat bleskurychle z jednoho úseku času nebo místa na druhý, jakkoli vzdálený. Při natáčení toho činit nemůžeme. Herec musí tudíž umět zahrát oddělené kousky, rozdělené jakoukoli přestávkou času, svěřuje jejich spojení režiséru, jenž si v duchu film představuje již v celku.

Tak byl v schematických črtách chápán souhrn technických požadavků, kladených herci. V této mechanické představě chybělo základní pochopení toho, že tvůrčí proces herce a technika tohoto procesu je vlastně vypracování momentů boje za procítění živé tkáně postavy, při čemž bude jakýkoli jednotlivý čin, jakkoli odervaný od druhého, přece

(Dokončení na str. 260.)



Dorothy Lamourová postoupila od standardních líbivých fotografií k závažným filmovým úlohám



Maureen O'Sullivanová, jedna z nejpůvabnějších mladých herček společnosti Metro Goldwyn Mayer

HOLLYWOODIANA

Známá americká veselohemí herečka Martha Rayeová se před čtyřmi měsíci provdala za svého „Make-up mana" maskéra Buddy Westmora. Už se rozvedli. V Hollywoodu by se vyplatila půjčovna snubních prstýnků.

John Howard, Lloyd Nolan, Dorothy Lamourová a Buster Crabbe na hollywoodské pláži Malibu: jsou to živí a opravdoví lidé, jako já a vy, nebo jen neskutečné snové stíny onoho neskutečného, fantastického města, v němž se tak snadno přehlíží jeho hořká skutečnost? Hollywood není na zeměkouli, řekl jednou M. Achard. Leží prý kdesi mezi nebem a peklem a od obojího je stejně vzdálen. A lidé jsou tam hned v ráji a hned zas se řítí do pekla



Virginia Bruceová
(Foto M.-G. M.)

Fredric March a jeho žena Florence Eldridgeová budou spolu hrát v broadwayském divadle. Florence je zvyklá na světla rampy, ale Fredric je nervosní — nerad by se zesměšnil. Tím by utrpěla jeho popularita.

☼

Také June Langová-Vlásková a její manžel Victor Orsatti se rozvedli po čtyřměsíčním manželství.

☼

Bela Lugosi, představitel Drakuly, a jeho žena nakupují dětské prádélko — po prvé.

☼

Bing Crosby ztrácí na váze.

☼

Clark Gable a Carole Lombard si kupují stavební parcelu v Beverly Hills.

☼

Fred Mac Murray byl na pokraji hysterických křečí, když mu jeden host v jeho novém domě řekl: „Je tu krásně, ale proč jste si nepořídil elektrické piano? Nehodí se pro vás, abyste hrál na piano — vlastnoručně."

☼

Shirley Temple a Jane Withersová se konečně spřátelily při oslavě narozenin nad dortem s osmi svíčkami a zmrzlinou.

Poslední novinkou pro návštěvníky Hollywoodu je letecká mapa s popisem domů a vil filmových hereček. Můžete se s aeroplánu dívat na jejich střechy, komíny a budete-li míti štěstí, uvidíte J. Crawfordovou a S. Simonovou při slunění.

☼

Frances Deeová hraje po prvé se svým mužem Joelem Mac Creou v dobrodružném filmu „Wells Fargo". Jsou prý dokonalými milenci.

☼

Powell dostane 40.000 dol. týdně za film „Jean" s Annabellou.

☼

Gary Cooper je šťastným otcem roztomilé dcerušky. Jeho přítel Bing Crosby pojmenoval svého synka „Gary". Tedy dceruška Garyho se bude jmenovat „Bingsie" — na revanš.

☼

Skoro celý Hollywood byl na svatbě Gene Raymonda a Jeanette MacDonaldové — jen matka ženicha scházela. Je stále zaujata proti svatbě — a ženě svého syna.

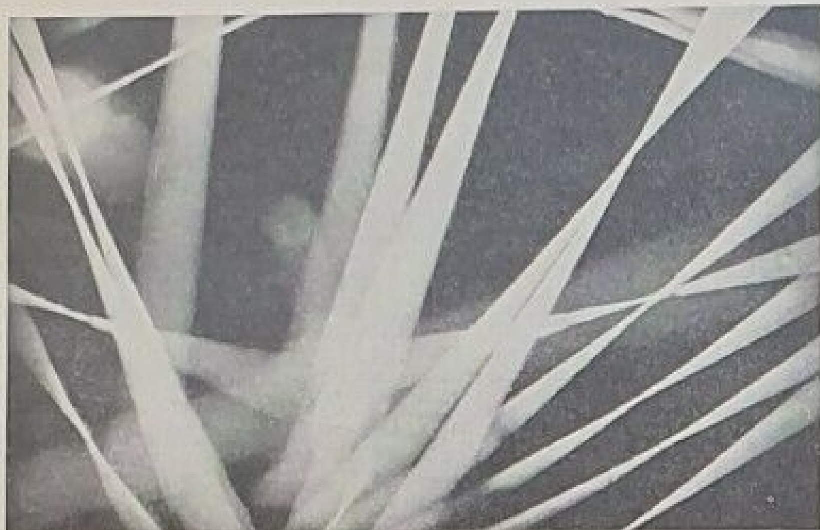
☼

Bývalá žena Clarka Gabla, Rhea Gableová, se zamilovala. Nyní si pospíší s rozvodem a Clark Gable se bude konečně moci oženit s Carole Lombardovou.



Sandra Stormeová (vpravo) je dosud jen půvabným modelem fotografů Paramountu. Ale žije v Hollywoodu a stane se slavnou — bude-li mít štěstí





Myšlenky hledají světlo: snímek z pozoruhodného kresleného filmu I. R. E. - filmu

Iréna:

TRIKFILM
a jeho možnosti v Evropě

Veliký evropský úspěch českého kresleného filmu „Fantaisie érotique" učinil známou pražskou firmu „Irefilm". Vyžádali jsme si od její zakladatelky paní Irény studii o možnostech trikfilmu v Evropě.

Tak především: Trikfilm je svět sám pro sebe...

Proto je těžké mluviti o něm jen jako o filmovém úseku určitého rázu, tak jak se snad jeví laiku. — Již soudobé vztahy jsou tak různorodé a jeho využití tak rozmanitá! S oprávněním lze očekávati, že to bude teprve budoucnost, která plně objasní a využije jeho bohatou tvárnost a současně prokáže jeho neomezenou schopnost regenerační.

Na trikfilm lze tedy pohlížeti s různých hledisk.

Ve smyslu filmového technika a kameramana představuje trikfilm kinematografickou řadu snímků, předvádějících na plátně pohledy děje, které nemůžeme nikdy spatřiti ve skutečnosti. Technik a operatér oceňují proto onen trikfilm, který povstává z triků „skutečných". Do těchto patří snímky: visí, dvojníků, představ strašidelných, skreslených nebo odehrávajících se ve snu a nepřirozených pohybů filmovaných objektů. Vůbec veškeré úkazy, směřující proti normálnímu běhu přírody nebo odehrávající se v budoucím nebo neznámém světě, sestávají jen z triků a proto tvoří „skutečný" trikfilm. Tato forma našla plného využití ve fantastických filmech Wellsových: „Muž bez hlavy", „Svět za 100 let", „Muž, jenž činil zázraky" atd.

V Evropě přijal název trikfilm i film kreslený, ačkoli nemá vlastně s těmito triky ničeho společného. Amerika má pro něj jméno příhodnější „animated cartoons" (oživené kresby). I kreslený film přináší do mrtvé materie, kresby, život. Jeho realisování je však poměrnějednoduché a proto si můžeme snad vysvětliti původ mnoha špatných kreslených filmů.

V ateliérech Irefilmu spatřilo světlo světa také „6 obuvníků"

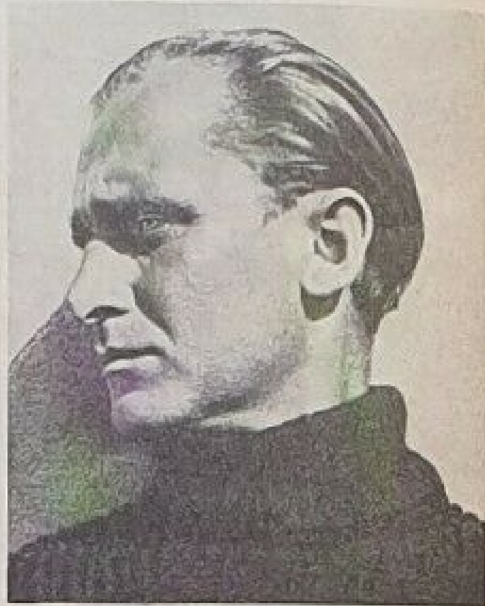


Jestliže celovečernímu filmu je povolena metráž 2500 m, je kreslenému filmu vyhrazena metráž krátká 250 až 300 m, což znamená prakticky, že obsah celovečerního filmu je zde zhuštěn na délku 300 metrů.

Tato okolnost sama vyžaduje v prvé řadě znalost tvoření manuskriptu, který je však postaven zcela jinak, než u filmů hraných. Dramatický obsah musí býti řešen čistě opticky, nikoli pomocí dialogů, a pracuje s hudbou a zvukem jako s veličinou, která má tutéž důležitost a působivost jako obraz.

Rovněž znalosti režie, architektury, fotografie, zkrátka všech složek dramaticky a filmově tvořivých, jsou předpokladem pro technickou dokonalost kresleného filmu.

Avšak bez umění kreslíře-malíře, který musí ještě ovládati anatomii, technické křivky pohybů a výtvarnou plas-



Malíř Dodal s chotí Irenou dosáhli značných úspěchů na poli kresleného filmu



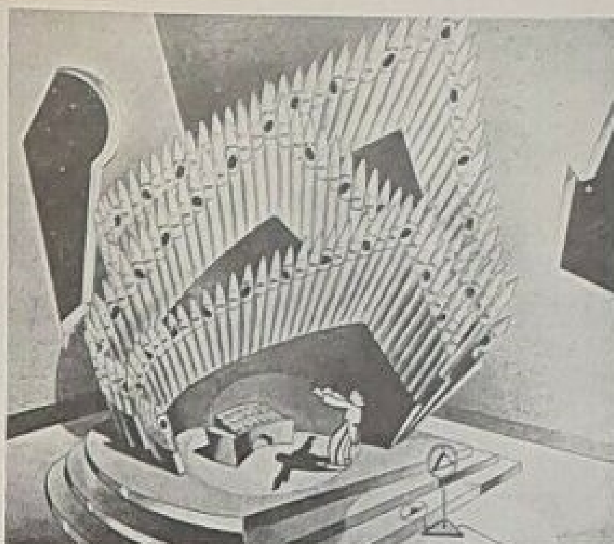
tiku, bez osobního talentu a tvořivé síly umělce nemůže ani ta největší teoretická znalost těchto prvků, ani použití těch nejdokonalejších fotografických a technických přístrojů způsobiti probuzení života v kresleném filmu.

Jestliže povaha 2500 m dlouhého celovečerního filmu často unese nedokonalost práce svých tvůrců, 300metrový krátký film kreslený polovičních vědomostí nestrpí a samočinně vyřadí každého, kdo to s ním nemyslí absolutně poctivě.

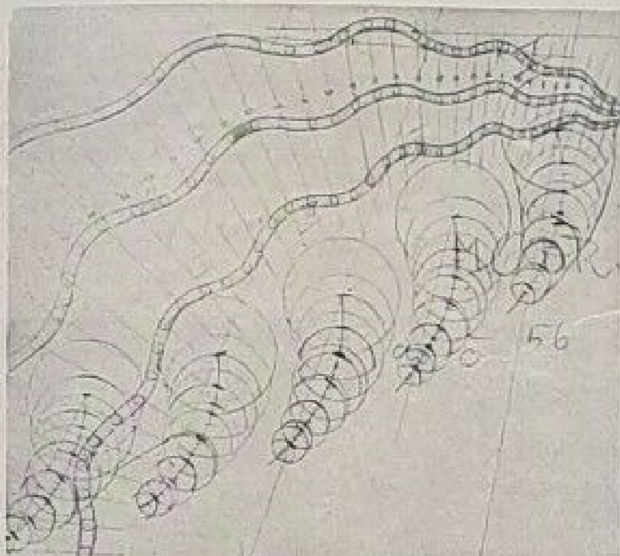
Je zajímavé uvědomit si důvod, proč právě kreslený film je co do hodnoty obsahu a provedení tak citlivý, ba i náročný. Není to jen jeho krátká projekční doba, která jako u každého krátkého filmu dává lépe vyniknouti kladům i negacím; myslím, že hlavní popud k této náročnosti je jeho umělecký vznik.

Byly to ruce malíře, umělce, které jej probudily k životu a nikoli kamera fotografa. A celá kinematografie vděčí svůj vznik těmto rukám malíře-umělce, který ji svým geniálním vynálezem objevil. Byl to malíř Reynaud, který postupně vytvořil ze „zázračného bubnu" v roce 1877 praxinoskop, který v roce 1889 zdokonalil na praxinoskop s projekcí na plátně a kdy po prvé v dějinách filmu použil pro transport svých obrázků celuloidového pásu s perforací.

Tak se podařilo malíři Reynaudovi v Paříži objeviti budoucí kinematografii, a to proto, že maloval a snažil se své kresby dáti do pohybu, oživiti je. On je geniální otec kresleného, ale i hraného filmu. Jeho krátké 10minutové filmy, obsahující asi 600 obrázků, se staly jeho vlastnoručním předváděním — Reynaud totiž ručním pohonem rychlost děje podle vlastního dramatického citu libovolně zrychloval, zpomaloval nebo zastavil úplně, při čemž doprovázel projekci originálními, vkusnými zvukovými efekty — krásným zážitkem, jemuž nechybí až po dnešní dobu zvláštní, filmové kouzlo. Reynaud, který toto umění objevil, stal se jeho mistrem.



Oživlé varhany ukazují nové prostorové možnosti trikfilmu



Snímek z barevného abstraktního filmu „Fantaisie érotique"

Proto každý, kdo chce dnes znáti a milovati film, musí znáti a milovati klasika kresleného umění filmového, Reynauda.

Ježto tedy kreslený film má nejstarší kulturu filmovou vůbec a již od počátku vyžadoval uměleckých prvků, aby se mohl uplatnit — pochopíme, že po padesáti letech (ano, tak mladá je kinematografie) stal se mnohem náročnějším a žádá v svém zdokonalení umělců stále snaživějších a tvořivějších. Současně ale dokazuje, že nastolená vláda fotografie nemá výhradního práva vydávati se za diktátorku světa filmové tvorby.

Kdežto podnikavá Amerika umožnila kreslenému filmu svým finančním zajištěním největší rozkvět, ovšem typicky americký rozkvět v jednom směru, v grotesce — vegetuje v Evropě kreslený film velmi sporadicky a uplatňuje se vzhledem k nedostatečnému finančnímu podchycení jen k účelům vědeckým nebo obchodním. Ježto tedy Amerika umožnila svými „businessmans" soustavnou exportní výrobu grotesky, která vykvetla ve velmi technicky dokonalé odvětví kresleného filmu, nedovedou si nyní směrodatní evropští činitelé pod kresleným filmem představiti něco jiného, než právě jen grotesku.

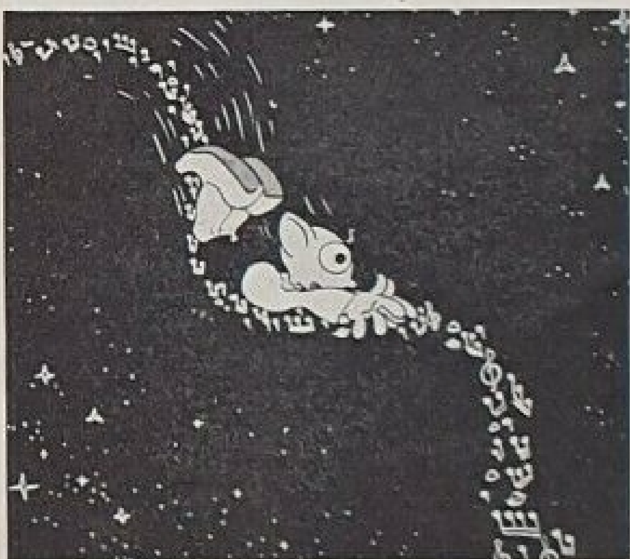
Toto přesvědčení je tak všeobecné, že nemohu dosti důrazně vyzvednout, jak je tento názor ze základu chybný. Technika kresleného filmu dosáhla sice v Americe vrcholu, ale směr zůstal stejný jako v roce 1889.

Co by říkali naši evropští směrodatní činitelé, kdyby měli dostati hraný film zdokonalený po všech stránkách technických a optických, ale s náměty, které byly aktuální před 50 lety?

Kreslený film je přece předurčen k účelům vyšším, než jen lyricky zábavným!

Kreslený film může míti poslání čistě humánní ... Může ku př. sloužiti svým kreslířsky rozloženým pohybem rtů při mluvě k názorné nauce tvoření slov pro hluchoněmé ... Je zde velká možnost filmu kulturního, poučný obsah v lehké a vtipné formě, vysvětlený do nejmenších detailů zábavným, dětským způsobem ... Jsou zde všechny abstraktní problémy vědy a techniky, kde je trikfilm jediným a opticky ideálním spolupracovníkem trvalých hodnot. (Dokončení příště.)

Ve filmu „Všudybylova dobrodružství" uvidíme i Hurvínka





Herbert Marshall a Marlena Dietrichová vytvořili hlavní úlohy ve filmu „Anděl"

Naše filmová novela:

ANDĚL



Do známého salonu, který má v Paříži bývalá ruská velkovévodkyně Anna Dimitrijevna, vstoupila podivná návštěvnice. Je velmi krásná, mladá a je patrno, že patří k vysoké společnosti. Sluhovi nechtěla udati své jméno a prozradila jen, že je dávnou přítelkyní velkovévodkyně. A vskutku, majitelka salonu přijala neznámou návštěvnici co nejvřeleji. Neznámá se přiznala, že přijela do Paříže na zapřenou, aby požádala svou přítelkyni o radu.

Téhož dne zavítal k velkovévodkyni i jiný nový host, mladý Anthony Hallon. Byl zde po prvé a oznámil, že byl doporučen svým dobrým přítelem, který ho poslal do salonu, aby se velkovévodkyně postarala o jeho příjemný pobyt v Paříži.

Náhodou se mladý Anthony ihned po svém příchodu setkal v saloně s neznámou návštěvnicí, kterou omylem pokládal za majitelku salonu. Neznámé se líbil tento omyl a podle něho s Haltonem také jednala: „Nejdříve tu musíte navštívit Louvre, Eiffelovu věž a chrám Notre Dame."

Halton byl velice udiven nad těmito radami. Dovolil si poznámku, že mu nejde o poznání Paříže s této stránky, ale o večerní zábavu. Přál by si nejraději povečeřeti s ní — jen ve dvou osobách. A trval na této schůzce, i když poznal svůj omyl, že před sebou nemá velkovévodkyni.

Te to omyl nebyl jen večerní příhodou, nýbrž stal se osudem obou mladých lidí. Večer, který ztrávila neznámá s Haltonem, byl jedním z nejkrásnějších i v jejím životě, a stejně okouzlen byl i Halton. Halton se pokoušel vypátrati i bližší podrobnosti o jejím životě, ale neznámá mlčela. Neprozradila mu ani jméno a proto ji Halton nazýval prostě „andělem". Při rozloučení mu neznámá slíbila, že do týdne přijede do Paříže znovu. A prosila ho, aby nikdy v životě po ní nepátral, ani tehdy ne, kdyby snad příští týden nemohla přijeti.

Druhý den poté, v Londýně . . . Do krásného anglického domova se vrátil ze Ženevy úspěšný anglický politik, sir Frederik Barker. A téhož dne večer přijela i jeho krásná, mladá žena, lady Barkerová, ona neznámá, kterou jsme poznali v Paříži. Proč odjela do Paříže, co ji tam lákalo? Má slavného muže, překrásný domov a vysoké společenské postavení, vše, po čem žena může toužit. S radostí se shledala se svým mužem, jenž je k ní dvorný, dokonalý gentleman, pozorný manžel — ale nic víc. Jest příliš gentleman, než aby mohl býti současně i romantickým milencem, o němž každá žena i v manželství sní. Je konec krás-

ného dobrodružství, již počala lady Barkerová se svým manželem opět běžný společenský život, který vedla dříve, a který snad ji bude poutati navždy. Viděli jsme oba manžely na velikých dostizích v Ascotu, na nichž se shromažďuje celá londýnská společnost. A zde zahlédla lady Barkerová pojednou svého neznámého společníka z Paříže, Haltona. Sir Frederik pozval svého dávného přítele Haltona dokonce do svého domu.

A tu se počala zajímavá hra mezi třemi lidmi: manželem, jeho ženou a jejím milencem, hra ustavičného napětí, jemných náznaků a zatajování. Lady Barkerová si u klavíru vzpomínala na píseň, kterou slyšela v nejkrásnějších okamžicích svého pařížského pobytu. Ale přesto předstírala i o samotě Haltonovi, že ona není tou ženou, oním „Andělem", s nímž se setkal v Paříži. Již měsíc nebyla v Paříži a neví o ničem.

Je přirozeno, že sir Frederik přesto vytušil podivný vztah mezi oběma druhými, a ihned na to dostal od letecké společnosti i důkaz toho, že jeho žena byla před několika dny v Paříži. Měl právě odcestovati na novou konferenci do Ženevy a jeho žena ho žádala, aby ji vzal do Paříže s sebou, při čemž se vymlouvala na různé nákupy.

Sir Frederik chtěl se v Paříži dověděti jistotu.

Za několik dní poté v Paříži . . .

Do salonu velkovévodkyně Anny přišel opět nezvyklý host . . . tentokrát sir Frederik. Žádal velkovévodkyni, aby mu pomohla nalézti neznámou ženu, o níž ví jen to, že se jmenuje „Anděl". Velkovévodkyně odpověděla vyhýbavě a šla rychle upozornit Haltona, který čekal ve vedlejší místnosti rovněž na „Anděla", lady Barkerovou. Ale tu již sama dobrovolně vstoupila lady Barkerová do salonu, svému muži tváří v tvář.

Sir Frederik viděl, kdo byl „Anděl". A v této chvíli teprve sir Frederik poznal, proč tak jednala. Cítil, že vlastně byl vším vinen sám; jeho žena měla všechno, ale neměla to hlavní: muže, který byl žil jen pro ni. Lady Barkerová byla šťastna, že konečně nalezla příležitost promluviti se svým mužem, jehož nade vše miluje, a tohoto shledání využila k tomu, aby zachránila svůj budoucí život. Prohlásila svému muži, že neznámá žena „Anděl" je její dvojenkyní a skutečně čeká ve vedlejším pokoji. Když se chtěl sir Frederik přesvědčit o pravdě tohoto tvrzení a vejít do pokoje, lady Barkerová ho zastavila.

„Vejdeš-li tam, je konec našemu manželství," řekla mu. „Najdeš-li ‚Anděla', budeš žít jako dříve a toho nikdy nesneseš. Nenajdeš-li ji, dáš se rozvést. Ale nevejdeš-li tam, nebudeš si jist sebou ani mnou a to bude krásné."

To je řešení, které sir Frederik musil uznat, a tak udělal první krok k novému lepšímu životu: odložil konferenci, na které ho zastoupil jeho tajemník, a odjel se svou nově nalezenou ženou do Vídně.



V klasicky čisté a důvtipné inscenaci Ernesta Lubitsche a s prostými, tím však více vynikajícími výkony Herberta Marshalla, Marleny Dietrichové a Melwyna Douglase byl film „Anděl" jedním z nejpozoruhodnějších děl u nás uvedených

Max Reinhardt:

FILM *čeká své básníky*

O Reinhardtových filmových plánech vynořují se v světovém tisku stále nové a odlišné zprávy, z nichž žádná není potvrzena konkretním filmovým činem. Přinášíme úryvek z rozhovoru, v kterém projevil tento největší z divadelních režisérů a tvůrce jevištní režie své názory na filmovou práci.

Nepatřím mezi ty, kdo vyčítají filmu, že zničil divadlo. Film nemá s divadlem vůbec nic společného. Jsou to dvě umění tak odchylná, jak jen je možno. Film, to byl a bude vždy obraz: v tom je jeho velikost a síla.

Dnes, kdy v divadle — alespoň pro přítomnou dobu — nenalezneme již skoro nic ryzího a velkého, dává se přednost filmu. Za nynějších poměrů musíme přiznati, že film skutečně odpovídá mnohem lépe našim potřebám, než divadlo: je moderní, je dnešní. Z týchž důvodů bývá dnes také dávána přednost novinám před literaturou: noviny jsou dnes mnohem pravdivější, než kniha. Ale postačilo by, aby se kniha stala tím, čím má býti, a hned by zase nalezla své posluchačstvo.

Budu jistě dělat další filmy, a to brzy. Jenomže chci dělat jen filmy, které mají nějakou cenu. Často se mi nabízí, abych natočil film podle některé z her, které jsem uvedl na jeviště: jinými slovy řečeno, mám zfilmovati své nejlepší divadelní inscenace. Snad by to mělo historický význam, ale mne by to nebavilo. Budu-li dělat filmy, chci dělat něco docela jiného.

Pracuji dosud na svých plánech, a studuji. Film má nesmírné možnosti. Je nutno nalézti stejně pro film mluvící, jako zvukový, nové umělecké formy. Minimum slov. Prvořadost obrazu. Filmové dílo, které se mnohem více vidí než slyší.

Byly již zhotoveny filmy krásné umělecké úrovně. Ale zbývá ještě učiniti mnohé. A — hlavní věc — je zapotřebí, aby přišel muž, kterého již všichni očekáváme: filmový autor. Muž, který nám poskytne látku, které máme zapotřebí my všichni režiséři.

Jak je možno, že se za tak dlouhou dobu, po kterou již film existuje, dosud neutvořila žádná tradice, škola, estetika filmového autorství?

Film očekává dosud své básníky.



Annabella v hlavní roli anglického filmu „Perutě jitra“, který vykazuje na poli barevného filmu již značné pokroky a technickou vyspělost (Fox-XX. Century)

Dr. Otto Rádl:

K PROBLÉMU BARVY

II.

Nepochybujeme o tom, že ctižádostí prvního režiséra českého barevného filmu bude, ukázati nám v kdekteré situaci těch barev co možná nejvíce. Mistrovství režiséra však bude spočívati v opaku, v tom, že bude užívati barev co možná nejméně. Pokud půjde o scény filmované v ateliéru, nebude práce tak obtížná, poněvadž se spoluprací dobrého malíře bude možno barvy interiérů, barvy kostýmů i barvy tváří laditi podle citového obsahu scény za pomoci barevných reflektorů do požadovaných odstínů. Horší to bude při práci pod širým nebem.

Při filmování exteriérových scén ve volné přírodě se teprve ukáží všechny nejzákladnější problémy barevného filmu. Zde totiž poznáme, že hlavní obtíží není, že barvy jsou filmem v různé míře deformovány a reprodukovány odchylně od skutečnosti. Hlavní obtíž spočívá v tom, že celý náš moderní exteriérový život nebyl po stránce barvy nikdy regulován. Barvitost našich měst, našich ulic a našich náměstí je věcí zcela náhodnou. Městští architekti sice dbali toho, aby ulice probíhaly určitým směrem, nepředpisovali však nikdy, že výkladní skříně určitého náměstí, barvy jeho domů a barvy záclon v oknech, jako i šaty chodců, jdoucích po ulici, mají tvořiti určitou barevnou harmonii. Aby bylo dosaženo harmonického obrazu, je však v barevném filmu tohoto sladění barev zapotřebí. Náš moderní život využívá barev jen mimochodem, jen namátkou, jen jako náhodné složky. To všechno má za následek, že my, moderní lidé, jsme po stránce barevného vidění nesmírně zanedbáni. Jižní národy, jejichž život se odehrával pod širým nebem, jako na příklad Řekové, měly pro užití barvy v exteriéru neobyčejný smysl. My však se nedíváme na svět barevně a jedním ze škodlivých vlivů černobílé fotografie a černobílého filmu bylo, že nás dokonce navykaly tomu, odmýšleti si vůbec barvu od tvaru věcí. Poněvadž při černobílé fotografii šlo jen o to, zachytiti světlo a stín, naučili se pod jejich vlivem lidé dívati se na svět podle pravidel černobílé fotogeničnosti, podle pravidel o tom, co dá dobrý černobílý snímek a co nikoli. Důsledkem toho je, že dnes již většina z nás při procházce velkoměstem před sebou vidí už jen pouhé tvary a barev vůbec nepozoruje. A jistě existují mnozí, kteří si odvykli viděti krásu barev i v přírodě volné.

Po této stránce představuje barevný film obrovský výchovný prostředek, jenž může zítřejšího člověka nesmírně obohatiti, zbystřiti jeho smysly a obohatiti jeho schopnosti. Barevný film učiní život těchto lidí radostnějším, bohatším, krásnějším, poněvadž jim otevře přístup k požitkům, které vlivem dnešní naší výchovy nám zůstávají nepřístupné. Vynálezce nejnovější techniky barevného filmu Technicolor, Dr. Herbert Kalmus, o tom správně praví: „Vstupujeme do doby, kdy už nebude jiných filmů, než v přírodních barvách. Od tohoto okamžiku bude svět nekonečně šťastnější. Vždyť radost a štěstí jsou vždycky na světě spojeny těsně se vnímáním barev. Jinak bychom si ani nemohli vysvětliti, proč na světě jsou ještě malíři. Šedivý den nás naplňuje stísněností, všechno bledé a bezbarvé nás dráždí a zlobí. Líbilo by se vám děvče, kdyby nemělo zářivé oči, rudé rty, bílé zuby a černé nebo plavé vlasy? Naše přítomnost je tak ponurá, protože je černobílá a protože ztratila smysl pro barvy. Smysl pro barvy je totéž, co smysl pro odstíny, smysl pro různotvaré bohatství světa. Ženská móda na štěstí neztratila nikdy docela smysl pro radostný účinek barevnosti, třebaže se plný vliv pestrých toalet a nalíčených tváří uplatní pod naším šedivým nebem jenom při večerním světle. Ve světě filmu však bude celá nádherná barvitost přírody i života probuzena bez

Steffi Dunna a Ch. Collins v americkém barevném filmu „Valčík o půlnoci“



jakýchkoli obtíží. Nejvlastnějším posláním barevného filmu, který zanedlouho úplně ovládne, je vychovati co nejširší vrstvy lidí k tomu, aby se naučily viděti barevně, aby vnímaly neznámou a úžasnou barvitost skutečného života. Barevný film nás všechny obdaří obšťastňujícím pohledem malířů. Naučíme se viděti svět jako oni, krásnější a bohatší."

Podle toho, co barevná filmová fotografie v poslední době dokázala, můžeme klidně usouditi, že optimismus Herberta Kalmuse není přehnaný a že skutečně období barevného filmu stojí před námi. Těch dvacet pět let pokusů, které vyplňují dobu od roku 1912 do roku 1937, vedlo skutečně k cíli. Jak daleko jsme od onoho skromného počátku, kdy režisér George Urban natočil r. 1912 v indickém městě Delhi v přírodních barvách první barevný film s titulem „Durbar". Tehdy ještě filmový pás promítal na plátno střídavě jeden obrázek filmovaný filtrem zeleným a druhý obrázek přijímaný filtrem červeným, jejichž obkročmým promítáním vznikal dojem poněkud zjednodušených přírodních barev. A jsme také daleko od oné chvíle, kdy veliký režisér D. W. Griffith natočil roku 1920 pro svůj film „Cesta na východ" v přírodních barvách několik sensačních výjevů, ukazujících přehlídky a vojenské uniformy a neodvážil se ještě k natočení celého filmu v barvách. K tomu došlo teprve dva roky poté, roku 1922, kdy James Stuart Blackton zfilmoval první barevný celovečerní film „Slavné dobrodružství", v hlavní úloze s krásnou Dianou Cooperovou, po němž přinesl svůj druhý barevný film s námětem historickým, pod titulem „Panenská královna".

V té době se již pracovalo po technické stránce s barevným filmem Kodakových laboratoří, zvaným Technicolor, jenž až podnes zůstal nejdokonalejším vyřešením barevného filmu. Při této soustavě má filmový pás citlivou vrstvu po obou stranách. Jedna vrstva zachycuje všechny odstíny modrozelené, druhá vrstva všechny odstíny červenooranžové. Složením barevných hodnot těchto dvou vrstev, k němuž dojde před prosvícením filmu, získají se obrázky různých barev, které přibližně budí ilusi barev přírodních. Film v této barevné technice Technicolor I. se natáčí tím způsobem, že v přijímacím přístroji, který je opatřen jako normální kamera jediným objektivem, se proud paprsků pomocí zrcadla rozkládá do dvou řad. Jedna z těchto řad zachycující barevné hodnoty modrozelené osvětlí jeden pás negativu, zatím co druhý proud paprsků, zachycující hodnoty červenooranžové, osvětlí negativ druhý, jenž se na dně kamery rovnoběžně odvíjí. Máme tedy v celku pro každou scénu dva negativy, které se pak složitým procesem kopírovacím přenesou na film positivní, opatřený po každé straně jednou citlivou vrstvou. Podrobný popis technický, jenž ukáže, na jakém principu se tento výrobní proces barevného filmu později zdokonalil, přineseme ve zvláštním článku. Dnes všimneme si jen po tomto stručném technickém vysvětlení, jakých praktických úspěchů filmoví režiséři barevným filmem až podnes dosáhli.

Po prvních úspěších Blacktonových, k nimž došlo přesně před patnácti lety, se stal rok 1922 východiskem bohatšího vývoje. Tehdy po společnosti United Artists, jež přinesla „Slavné dobrodružství", a po společnosti Paramountu, jež uvedla „Panenskou královnu", přešla k barevné produkci i firma Metro-Goldwyn-Mayer. Uvedla v technice Technicolor drama „Clo moře" s Annou May Wongovou a Kennethem Harlanem. Společnost Paramount vrátila se pak k této červenozelené technice ještě jednou filmem „Poutník v Údolí smrti", v němž hrál hlavní úlohu Jack Holt a který měl hezký přírodní rámec pro svůj příběh z divokého západu. Podle zvyku tehdejší doby však jen exteriérové scény byly barevné, ostatní byly filmovány černobíle. Tato stylová nesourodost tehdy byla přijímána filmovým obecenstvem s naprostou samozřejmostí. Američtí producenti si tehdy s estetickou stránkou nové techniky příliš hlavu nelámali a užívali těchto barevných vložek občas k vyzdobení některých scén svých významnějších filmů. Tak se stalo, že společnost MGM vložila do svého slavného „Ben Hura" v režii Freda Nibla některé scény Kristova příchodu do Jerusalema v barvách — a že některé scény požárů v svém filmu „Ohnivá brigáda" zfilmovala stejným způsobem. Společnost Warner Bros byla vedena stejnými motivy, když zfilmovala Technicolorem některé výstupy sensačního filmu „Mořský netvor".

Uměleckého úspěchu v tomto období užitím barvy dosaženo nebylo nikde. O vážnějším pokusu je možno mluviti leda tam, kde režisér Erich Stroheim přinesl několik barevných scén v svém zfilmování „Veselé vdovy" s Mae Murrayovou v titulní roli.

(Dokončení příště.)



Jedním z nejkrásnějších filmů, vyrobených dosud barevnou technikou, byl americký film zemřelého režiséra Richarda Boleslawského „Zahrada Allahova" s Charlesem Boyerem a Marlenou Ditrichovou v hlavních úlohách (Foto United Artists)



L. Herrmannová vytvořila svou úlohu ve filmu „Ze všech jediná" s velikým půvabem

NOVÉ FILMY

Ze všech jediná

Český zvukový film v režii V. Binovce. Hlavní herci: Jindřich Plachta, Truda Grosslichtová, Dano Živojinovič, Ljuba Herrmannová, Bedřich Veverka a j. Vyrobila společnost Lloydfilm v hostivařských ateliérech. Premiéra v kinu Hollywood. Hudba Jára Beneš.

Co říkal tomuto filmu režisér:

Při prvním večerním představení filmu „Ze všech jediná" v bio Hollywood v Praze v pátek dne 5. XI. shledal jsem ke svému úžasu, že někdo, patrně operatér, vystříhl celé dějové i hudební scény, takže děj filmu stal se nesrozumitelným a zmateným. Stalo se tak bez mého vědomí a jsem proti takovému jednání prozatím zcela bezbranným.

V. Binovec.

Co říkal o něm kinomajitel:

Vážený pane šéfredaktore!

Dotčeni prohlášením pana režiséra Binovce k premiéře filmu „Ze všech jediná", prosíme, abyste nám poskytl možnost obrany.

Úvodem podotýkáme, že pevně objednáváme domácí produkci, aniž jsme filmy viděli — musíme. Dokonce dříve, než se začnou vyráběti.

Ve čtvrtek, 4. listopadu, den před premiérou, byl nám film předveden. Byly usneseny škrty se spontánním souhlasem výrobců, ježto bylo zřejmo, že určité scény nebude možno předváděti našemu vyspělému obecenstvu bez poškození pověsti naší odpovědnosti. Potom byla kopie převzata výrobcem k sestřihu. V pátek nám byl film dodán o 13. hodině, bez žádoucích a smluvených střihů.

Vážený pane šéfredaktore — co řeklo obecenstvo tomuto dílu, není možno napsati. Není místa ani času. Odkazujeme jenom na referáty filmových referentů. Řekli bychom jen, že tento soud jest pochopitelně jen uhlazeným zlomkem odporu, který projevilo naše obecenstvo a jehož jsme byli my, zcela nevinní vedoucí biografu, obětmi. Velký počet svědků máme k disposici. Nepamatujeme se takového pozdvižení a litujeme jen, že dovedou-li naši výrobci přijímati vděk diváků při dobrém filmu, nevystaví se útoku obecenstva při nepodařeném díle. Z naprosté nutnosti provedli jsme střihy, opět se souhlasem přítomného ředitele výrobní firmy, ještě odpoledne. Později se dostavili vídeňští účastníci výroby a pan režisér Binovec, který učinil vysvětlení, odpovídající správnému názoru filmových referentů, pokud se týkalo jeho účasti na tomto filmu. Pak byla kopie vyžádána výrobci k definitivní úpravě a dodána nám znovu v sobotu v 14·30 hod., samozřejmě bez scén, které byly námi vystřiženy. Dokonce bylo vystřiženo více, než jsme my v zájmu obecenstva i své pověsti žádali. Tyto střihy se ukázaly blahodárnými.

Film bude promítán do čtvrtka, ovšem jako omyl vyrobený v r. 1937 podle slov vtipného referenta — avšak bohudík — nevzbuzuje již hlasitý odpor, nýbrž jen tichou soustrast.

Pan režisér Binovec šel ušaslý hledati viníky příliš daleko. Té námahy nebylo potřebí.

Ředitel.

D. Živojinovič v hlavní úloze filmu



Vedle Ljuby Herrmannové uplatňuje se tu dobrý konversační humor Veverkův



Rendez-vous v Paříži

Americký film s českými titulky. Režie Wesley Ruggles. V hlavních rolích Claudetta Colbertová, Robert Young a Melvyn Douglas. Uvedla společnost Paramount v kině Hvězda

Touha mladých Američanek po romantických dobrodružstvích v „staré" Evropě byla již mnohokrát námětem pro evropské i americké režiséry, ale málokterý z nich dokázal vytvořit lehkou společenskou veselohru, hýřící vtipem, komickými i napínavými situacemi tolik, jako se to podařilo W. Rugglesovi v tomto filmu. Je to ovšem v neposlední řadě zásluha románu Heleny Meinardiové, který poskytl scenáristovi Binyonovi dobré postavy, situace a vtip, takže úkol režiséra, stmelit všechno do působivého celku, nebyl příliš nesnadný.

Vliv slovního vtipu autorčina se projevil velmi zřetelně při inscenaci, která mnohdy ulpívá na dialogu na úkor spádu děje a diváků, neznajících anglicky. Jinak je toto dobrodružství Kay



Claudetta Colbertová podává v úloze Kay Denhamové ve filmu „Rendez-vous v Paříži" po boku Roberta Younga výkon, svědčící o její velké filmové zkušenosti

R. Young, C. Colbertová a M. Douglas vytvořili hlavní postavy hezké americké veselohry „Rendez-vous v Paříži" (Paramount)



Denhamové v Paříži zpracováno se všemi znaky inteligence a velkorysosti režisérovy, který však nezabránil obvyklé nesrovnalosti, objevující se téměř pravidelně ve všech filmech: pozorný divák nechápe dobře, jak může americká módní kreslířka, která si podle svých vlastních slov „těžce našetřila na cestu do Evropy", obývat nejpřepychovější appartement prvotřídního pařížského hotelu a nosit toalety, které by jí mohla závidět každá žena amerického milionáře.

Ale to je detail, který docela zanikne v záplavě situací, do nichž se Kay Denhamová bez vlastní viny dostane po boku svých tří obdivovatelů. Jakmile máte možnost spatřit v průběhu děje jejich tváře, nabudete stoprocentní jistoty, že nikdo jiný hrdinku dostati nesmí, než sympatický a zádumčivě neohrabaný dramatik George Potter. Proto se zájmem sledujete pokusy romanopisce Anderse i typicky „amerického" skorosnoubence Suttera, který věří v Kayinu věrnost i po jejím dobrodružství s oběma předešlými, což je přece dostatečný důvod, aby ho Kay nakonec odmítla a skončila v náruči George Pottera, kterého teprve blížící se konec filmu vyburcuje z citové lethargie.

Scény z „nepodařeného" výletu do Švýcar jsou režijně, herecky i fotograficky pečlivě zpracovány, ať už to jsou napínavé okamžiky na bobsleighové dráze, překrásné záběhy sjíždějících lyžařů nebo komické situace na kluzišti v Saint George.

Claudetta Colbertová podává v úloze Kay Denhamové velmi ukázněný výkon, svědčící o herecké rutině a schopnostech přizpůsobovacích, ale cítíte docela zřetelně, že tato postava není pro ni. Colbertová potřebuje role mnohem dramatičtější, aby se její schopnosti pohybové i mimické mohly rozvinout k plnému uplatnění její herecké osobnosti. Svědčí o tom závěrečná scéna, kdy se u ní vystřídají všichni tři ctitelé, aby uslyšeli drtivé výroky o svých dosavadních i budoucích vlastnostech.

Zato její partneři měli možnost zahrát si podle chuti. Melwyn Douglas, nadaný herec, který na sebe upozornil pěkným výkonem po boku Marleny Dietrichové v Lubitschově „Andělu", je opravdovým typem melancholického ctitele, který působí hluboce na diváky svou chronickou nedůvěrou v své dobré vlastnosti, právě jako role větroplacha Anderse svědčila veselému Robertu Youngovi, který sám obstaral spoustu humorných scén. Lee Bowmann jako Berk Sutter měl už roli menší, ale neméně dobrou. V episodce na sebe upozornil Fritz Feld jako ředitel hotelu.

Jaroslav Kraft.

Bratři Marxové hrají v nové velezábavné grotesce „Kobylkáři"



PŘÍLIŠ CHVALOZPĚVŮ

(Dokonč. článku se strany 243.)

Film „Panenství" nebyl připravován s takovou předběžnou chválou a je kupodivu, že je nepoměrně lepší. Vávrovi se tu podařilo vytvořit realistické prostředí automatu, v němž se lidé chovají přirozeně. Postavy tohoto filmu, hlavně Štěpánkův majitel automatu, připomínají civilní americké herce, při jejich výkonu zapomínáme, že jsou herci. Ukázal šeď všedního dne, obraz věcí, které denně nepovšimnutě vidíme a uprostřed nich detail příběhu, jak jej může ukázat jen film. Vávra má filmový postřeh pro věci, kterých si běžný člověk nepovšimne. Ten výsek skutečnosti, kdy Filipovský čepuje pivo, a přes rameno radí Baarové, jak se v nejtěžším okamžiku má zachovat, má pravdivost, jakou v českých filmech vidíme zřídka. Škoda, že Baarová je sice krásná, ale tato role je na ni mnoho. Na pannu, jež se zmítá mezi láskou, nutností sehnat peníze, ošklivostí k prostopášnému starci a břemenem svého panenství, je příliš chladná, zvláště v scéně, kdy se zhlíží v zrcadle, kdy kamera panorámuje po dvorku a starém činžáku, nabitém dusným horkem, utlačením, neradostností a neudržitelnou touhou k sexuálnímu vybití, podmalovanou táhlým zvukem křídlovky. Průchův rada byl člověkem, který dělá něco jiného, než od něho očekáváme. To byl asi Vávrův úmysl, ale nesetkal se s pochopením. Na diváka bude asi působit jako příliš sympatický stařík a naturalistický obraz s křečí, když ho Helena povalí na zem, bude vzbuzovat příliš ošklivosti. Průcha je herec, kterému se daří spojit pečlivé psychologické propracování postavy s civilismem výrazu. Boháč nepřekreslil svého souchotináře, ačkoli k tomu měl velkou příležitost. V glosách, s tak samozřejmou lehkostí pronášených Mandlovou, je celá sociální tíha hry.

Zadní projekce je starou bolestí českého filmu. Je s podivením, že se tomu režiséři nevyhnou, když to nedovedou. Scéna na lodičce pod Vyšehradem působí směšně, třebaže se tu mluví o sebevraždě (nebo snad právě proto), právě tak, jako Hanina jízda taxíkem. Přilepený obrázek ulice v okénku připomíná kamenné doby filmové techniky. Ale ten konec, kdy Baarová, zahalená v černý šat, sestupuje se schodů po své marné pouti k milovanému souchotináři, který nečekal na její peníze a umřel, kdy se vrací k manželu, jejž nemiluje, a ve vzduchu visí slova její kamarádky, která ji smiřují s šedi-



J. Pivec, J. Hlavatý a L. Boháč ve filmu „Filosofská historie"

vým životem, ten konec je velkým slibem Otakara Vávry. Znamená, že autor filmu bude růst a vytvoří dokonalá díla; ale jen tehdy, jestliže se nevytvoří jeho nový kult. Podkuřováním ještě se žádnému umělci neprospělo.



Litomyšl, toto krásné město se zachovanou starou tvářností, poskytlo režisérovi Otakaru Vávrovi malebnou historickou dekoraci pro jeho „Filosofskou historii" (Foto Moldavia film)

V. S. Pudovkin:

Přerývanost hereckého projevu ve filmu

(Dokonč. článku se strany 249.)

jen svázán v nitru samého herce. V tomto boji se herci nedostávalo žádné pomoci a tím v podstatě byla technika hercovy hry ve filmu na nízké úrovni.

Ještě jednou musím podtrhnout, že, mluvě o technice herce a celistvosti postavy, na žádný způsob nepopírám existenci oddělených kousků v procesu natáčení filmu. Někde se snaží pomoci herci tím, že překládají jeho práci na dlouhé kusy a celkové záběry. Tato tendence jde v podstatě po linii nejmenšího odporu, protlačujíc do filmu povahu a techniku divadla. Tato tendence znamená ignorování ohromných možností filmu, jež mu zajistily zvláštní místo v řadě druhých umění, místo, jež je, jak jsem již řekl, bezprostředně spojeno s krátkostí a tím i početností záběrů, z nichž je film sestaven. Cesta po této linii není nikomu uzavřena. Film „Bouře", jenž je s tohoto hlediska v podstatě reakční, má konec konců nesporný a velký kulturní význam, ježto téměř po prvé dovoluje herci, aby se cítil živým člověkem v procesu hry.

Tato linie vyústění filmu v scénické ohraničení doby a místa není ovšem cestou filmu. My musíme bojovně jít po oné generální linii, jež v sobě zahrnuje celé bohatství možností, jež film má, a na níž se ovšem setkává a bude setkávat s maximálním počtem překážek. (Přeložil O. Jirsák)

LITERATURA

Gertrud Wickerhauser: **Žena do nepohody.** Tímto svěžím a vtipným společenským románem naší doby seznamujeme po prvé českého čtenáře s mladou rakouskou spisovatelkou, rázem překládanou do mnoha evropských jazyků. Je to především její neliterárnost, která jí takřka přes noc získala proslulost v literárních a čtenářských kruzích, její prostý, nepatetický postoj k lidem a životu, který je jim nejvyšším a jediným údělem. V tomto typicky vídeňském románě rozvíjí autorka svým lehce ironisujícím způsobem třpytný a hladový život mladého synka a požívačné povalečné generace, lehkomyslný svět flirtů a milostných pletek s pozadím vážného rodinného osudu, jejž musí hájit a chránit rovněž jedna z těch mladých dědiček společného údělku generačního. Nejde tedy jen o oblíbený protiklad mladých a starých, jde o velké a největší životní problémy, které si mladé ženy a mladí mužové musí mezi sebou řešiti sami. Tak autorka se dostává do samého středu životních zájmů naší doby, do problému moderního manželství a rozvodové epidemie. Hlavní osoba této zajímavé knihy, která uchvátí především ženy a muže, jejichž manželství zkusilo i sluneční jas a tíživý i hrozivý stín nepohody, kouzelná a zajímavá Mili sama razila pro sebe výstižné slovo — žena do nepohody. Neříká to bez určité hrdosti, v níž mísí se s trochou sebeironie i svobodné sebevědomí. Neboť na této statečné dívčí postavě záleží, kam se pohne ručka manželského barometru, stane-li na rozhraní, označeném Proměnlivo. Tato jímavá Mili je pravdivou, do posledního rysu skutečnou ženskou tichou nenápadnou heroinou všednosti, s níž stojí a padá náš svět. — Román. Brož. Kč 30·—, váz. Kč 45·—, v polopergamenu Kč 55·—, v polokůži Kč 65·—. Přeložil Miloš Jirko. Obálku navrhl Jaroslav Šváb. Dodá: Nakladatelství Václav Petr, Praha II, Ječná 32.

●

Dosti značné změny nového jízdního řádu vyžadují, aby cestující obecenstvo si opatřilo **Svátkův pražský jízdní řád**, v němž jsou všechny změny provedeny. V této prakticky sestavené brožurce s různou obálkou, vydávané nakladatelstvím *J. Svátek, Praha XVI, Nábřeží 7* za součinnosti *Klubu čsl. turistů* v Praze, najdete úplné spojení s každým místem v ČSR obchodně neb turisticky důležitým a pro pobyt v Praze máte úplný přehled o jízdách pražských elektrických drah a autobusů. Seznam pražských úřadů přijde jistě vhod. Cena Kč 4·50. Doporučujeme.

Je lépe nemoc předejíti, než se opožděně léčiti. Toto staleté přísloví latinského původu platí dodnes, zejména pak v péči o chrup. Zdraví chrupu je stále ohrožováno kvasícími zbytky jídel. Proto má tak dobrý účinek pravidelné čištění zubním krémem Alpa, jehož hlavní vlastností je, že odstraňuje zbytky jídel a zabraňuje jejich kvašení. Zuby churavé anebo nachvácené zubním kamenem může vyléčiti jen zubní lékař, ale zdraví chrupu pomáhá udržeti Alpa-zubní krém. A pro kloktání, masáže, obklady slouží již tak dlouho a dobře Alpa francovka.

Kinorevue

Čís. 13. Roč. IV. Kč 1·-



SCÉNA Z FRANCOUZSKÉHO FILMU, KTERÝ DOSÁHL I. CENY LETOS NA BIENNALE V BENÁTKÁCH, „JEJÍ PRVNÍ PLES" (CARNET DE BAL) V REŽII JUL. DUVIVIERA (MONOPOL LLOYDFILM PRAHA)